DAN HĂULICĂ

# CRITICĂ ȘI CULTURĂ

Scanned with OKEN Scanner

DAN HĂULICĂ

# CRITICĂ ŞI CULTURĂ

1967

EDITURA PENTRU LITERATURĂ

Scanned with OKEN Scanner

# CRITICUL, UN OM DIN PUBLIC

Scanned with OKEN Scanner

A zecea dintre muze — cum o numea Voltaire, critica rămîne încă, în ochii multor autori, un soi improductiv, de rudă cicălitoare și săracă. Și totuși ea, această rudă săracă, ne face accesibilă — ordonînd-o coerent — comoara de bogății fabuloase, *muzeul imaginar* care-i literatura mondială.

Iată, la Colocviul de la Varșovia [1], voind să demonstreze fără putință de tăgadă nevolnicia criticii — vinovată de a nu impune la timp valorile —, cineva s-a gîndit să alcătuiască o listă a marilor scriitori care n-au fost, în secolul nostru, răsplătiți cu Premiul Nobel. Erau, în acel catalog, nume care constelează indubitabil firmamentul literelor, începînd cu Tolstoi uriașul, și continuînd cu Strindberg, Proust, Kafka, Joyce, Musil, Rilke, Apollinaire sau Brecht. Sarcastic expusă, aproape fără comentarii, lista avea aerul unui *memento* umilitor, într-o adunare largă de critici, reuniți să discute probleme ambițioase. Și totuși, — s-a răspuns cu drept cuvînt — dacă meditățm mai atent, vedem că aceste lacune, în loc să ne îndemne la o expiație colectivă, sînt relevante, ele înseși, doar într-un context care probează puterea

[1] Cum ideile intervenției de față au fost expuse la colocviul COMES de la Varșovia (1966) în chipul unei improvizații libere, redactarea de aici — care nu vrea să fie simpla transcripție a unei stenograme —, comportă inevitabil deosebiri și adaosuri față de forma dezvoltată acolo.



Scanned with OKEN Scanner

și utilitatea criticii. Acum o sută cincizeci de ani n-ar fi fost de gîndit nici instituția care e Premiul Nobel și nici conștiința de unitate, la scară mondială, care-i legitimează funcționarea. Or, această conștiință, această disponibilitate pentru valori din zone tot mai vaste, s-a născut, în mare măsură, — de ce am uita? — și prin osîrdia criticilor; de la Madame de Staël și August Wilhelm Schlegel, din zorii veacului trecut, pînă astăzi.

Dar a întrebuința conștient trecutul artistic al lumii, ca un factor de unitate, înseamnă a făptui *creator*, nu a rămîne la gesturile de inventar epigonic. Cînd, în antichitate, împăratul Hadrianus relua muzeal, pe domeniile villei sale de la Tibur, monumente celebre pe care le admirase în Grecia sau în Egipt, cînd construia pentru a doua oară canalul de la Canope, de la templul lui Serapis, sau Stoa Poikile din Atena, — el omagia, desigur, un trecut ilustru; dar înscria în același timp, fără să vrea, mărturia irecuzabilă a unei epoci de rafinament arhaizant și debil, de precară creativitate. Nu de acest fel, al reconstituirilor muzeale reprezentînd un gest pasiv, un simptom de gust erudit și exsanguu — este *muzeul imaginar* care trăiește în cugetele contemporane. Malraux a subliniat apăsat înțelesul *activ*, de lume inedit și energic articulată, pe care-l are realitatea prestigioasă a muzeului imaginar: constituit prin opțiuni pregnante și implicînd revelații acute, el este altceva — mai puțin, dar și mai mult — decît suma inertă a moștenirii trecutului.

Istoricește, *Biblioteca* — vreau să spun efortul de a inventaria amplu literatura, de a-i sistematiza repertoriul — s-a născut ca și monumentele de la Villa Adriana, mai sus pomenite, tot ca reflex al unui anume deficit creator. Era în zodia eclectismului alexandrin, trecuse vîrsta sublimă a marilor zboruri, a creațiilor copleșitoare, acum învățații vorbeau, minor și domestic, despre „colivia Muzelor". Cît timp fusese esențialmente orală — de la recitările epopeii homerice pînă la spectacolele tragice și pînă la Herodot — care-și *citea*, în public, și el *Istoriile* —, poezia se revărsase grandios și spontan. Epuizate veacurile marilor descoperiri creatoare, ale tumulturilor rapsodice, poezia se rînduia acum printre



Scanned with OKEN Scanner

pensionarii studioși ai enciclopedicului *Museion* — organizat de Ptolemei să adăpostească 700.000 de volume, dar și nu știu cîte alte curiozități ori rare specie animale. Începuse regimul *literaturii*, constituită suveran, codificată erudit, a *scrisului* care-și ajunge sieși.

Însă nimic nu poate fi mai pernicios, pentru creație, decît această *instituționalizare* pedantă a literaturii. Dacă visăm o Bibliopolis a universalei comunicări literare, ea trebuie să fie altfel decît un clasor cu nesfîrșit de numeroase compartimente. Știu că în organizările lumii helenistice unii cercetători moderni disting o „reificare" a vieții spirituale, care ar anticipa tehnicismul epocii contemporane. Dar cred că muzeul imaginar al literaturii trebuie să tindă spre un alt soi de randament intelectual, spre o eficacitate mai adîncă ; el nu e fapta unor *tehnicieni* ai inventarului descriptiv, el trebuie să pregătească gestul sufletesc din care se va arcui spre viitor, cu putere organică, de uriașă metaforă, bolta unei noi sinteze colective. Aceasta mi se pare singura mare vocație a criticii : să fie un mortar indestructibil în edificiul civilizațiilor.

Vă amintiți, într-o pagină cunoscută a lui Victor Hugo, un cleric din veacul XV cîntărește din ochi o carte recent ieșită din teascurile tiparniței — erau anii eroici ai tipografiei — și apoi turnul venerabil al Catedralei Notre Dame : „Ceci tuera cela", — profetizează el — „Le Livre tuera la Cathédrale." Cartea, așadar, instrument de dispersiune multiplu individuală, va răpune arca gigantică a unității — și umilității — colective. O dezvoltare spirituală de cîteva secole, în sens individualist, a făcut nu o dată din critică un instrument de simplă eroziune, opus marilor elanuri constructive. Dar așa cum Cartea — pentru a folosi mai departe antiteza hugoliană — trebuie să devină ea însăși asemenea Catedralei pe care a înlocuit-o — o vastă navă vibrantă, conținînd sufletul și visurile obștii —, critica, la rîndul ei, se cere înțeleasă ca un amplu instrument de integrare sintetică. Ne trebuie puterea coagulantă a marilor sinteze, aceea care a creat marile stiluri, de ireductibilă organicitate. *Sinteză* nu în sensul mai exterior, de *sincretism* al artelor, ci într-un sens mult mai fertil, de comu-



Scanned with OKEN Scanner

niune, pe dinăuntru, cu ființa adîncă a unei epoci, a unor colectivități robust articulate.

Se poate criticul considera, așadar, un *tehnician* — cum le place unora să declare ? Un tehnician al receptării operei de artă ? Bineînțeles, epoca actuală îi reclamă o fermă precizie a gîndirii și o rigoare modernă a termenilor. Sub acest raport, însăși *critica de artist* vădește astăzi, în textele lui Michel Butor, de exemplu, o aplicație descriptivă nu lipsită de anume asprime — care e foarte departe de promenada capricios diletantă din foiletoanele critice de acum aproape un veac — ale unui scriitor precum Anatole France. Însă rigoarea alunecă ușor în pedanterie, cînd se contaminează cu orgoliul de a etaja abundent o metodologie ostentativă. Și din ambiția de a fi prea sistematică, estetica devine simplu nomenclativă, încurcîndu-se în fictive complicații terminologice. La un congres internațional, l-am ascultat pe un confrate elvețian — foarte coerent, de altminteri — care se silea să ne convingă de necesitatea unei noi discipline, botezată *artologia* (ceea ce suna cam în felul *pomologiei* — în loc de sănătosul *pomărit* —, invenția persiflată cîndva de Eminescu). Să ne recomandăm o eficientă precizie a termenilor, desigur : dar utilizați cu libertatea de spirit a marilor poeți, care pot asuma o știință foarte întinsă (Valéry sau Eliot, spre exemplu), fără să devină victimele datoriei meschine de a *demonstra* o metodă. Criticul mare nu *aplică* metode, ci le *implică*, în cercetarea sa. Dignitatea criticii nu poate veni din simetrizarea abuzivă a unor domenii distincte — arta și cibernetica, arta și structurile limbajului etc. ; ci din puterea lăuntrică de a depăși disparitatea unei epoci fărîmițate analitic.

Sînt prea mulți critici — parcă ar spune cîteodată, amețit, publicul. Într-adevăr, cînd bunul Vasari luase condeiul ca să compună cu devoțiune *Viețile pictorilor*, el era unul, și artiștii despre care scria erau o sută. Astăzi, — mi se plîngea cu haz, în Italia, un cunoscut regizor de film — lucrurile stau mai degrabă invers : în jurul unui artist care vrea să lucreze efectiv se aferează o sută de critici, și el își dă greu seama cum ar putea mulțumi această gintă zgomotoasă, iritabilă și chiar nițel fantastă. Simplific lucrurile cu bună știință, se înțelege.



Scanned with OKEN Scanner

Îngroș puțin liniile, pentru a face mai sezisantă comparația : dacă în veacurile de demult critica era implicată în creație, subordonată ei, — azi proliferează independent și trufaș. Dar nu strictul aspect statistic este în cauză : cînd se produce, impresia de *prea mult* nu vine din numărul prea mare al criticilor, ci mai ales din ineficacitatea ambiției lor : din orgoliul unei autonomii care e doar impacientă analitică, dezabuzată. După o veche distincție saint-simoniană, există epoci *critice* și epoci *organice*. Cu izbînzile și tristețile ei acute, epoca modernă va fi fost o epocă *critică,* dominată de nerăbdarea disociativă a unui cerebralism nervos. Să aspirăm intens — e timpul — spre coeziunea și puterea calmă a unei epoci *organice*.

E implicată, în gestul critic, o putere de *a afirma,* de care ne îndoim uneori sau chiar ne speriem. Îi preferăm cochetăria unei „lucidități" care n-are alt curaj decît acela de a „demitiza" cu orice preț, fie și cu riscul de a cădea în cea mai categorică facilitate. Dar nu-i nici o mîndrie, pentru critic, să se joace astfel, nihilist și foarte previzibil, să semene cu un soi de Saturnin hilar, de felul ipochimenului pe care l-a închipuit Queneau. Învestitura criticului e mai înaltă, „luciditatea" spre care este el chemat nu se poate reduce la un *alibi* iresponsabil, la o petrecere sarcastică a inteligenței. E luciditatea care se integrează într-o trăire mai vast sincronică, dobîndind puterea nu de a *demitiza* stereotip, ci tocmai de a zămisli mituri : scoțînd ideea — vreau să spun — din faza nerăbdării disociative, a obsesiei polemice și a agitației ingenioase, făcînd din ea, în schimb, o ființă inepuizabil cuprinzătoare și în același timp concretă ; transformînd dialectica inteligenței într-o mișcare grandios epică.

A ne cufunda, astfel, în zonele adînci de unde poate izvorî ființa unor mari plăsmuiri colective, e cu atît mai important, cu cît epoca noastră vede apărînd cu insolență „mituri" de tip *mass media*, — creațiuni de speță foarte îndoielnică, alimentate nu o dată de nevoi curent publicitare. A face temei de mîndrie din presiunea acestor produse publicitare — care-i în fond o servitute a epocii moderne —, a mări pînă la dimensiunea unui perete întreg — cum procedează americanul Roy Lichtenstein —

Scanned with OKEN Scanner

ieftine imagini de *comics*, de bandă desenată, reproducînd pînă și urma rasterului tipografic, nu înseamnă a „monumentaliza" cotidianul — cum pretind unii critici —, dimpotrivă, înseamnă a aservi mai adînc omul, a-l supune și mai explicit tehnicilor vulgare de publicitate.

„Poporul încă nu e cu noi" — sună o cunoscută formulare a lui Klee, care exprimă nostalgia unor mari artiști ai secolului. Un nou acord, mai adînc, între artistul modern și mase, ne cere să depășim unele prejudecăți ale veacului trecut, dar cu atenție mereu vie pentru valoarea *calitativă* a mijloacelor întrebuințate. Mulțimile trebuie angajate în fapta artistică, în primul rînd pe căile obiectiv cele mai eficace, prin urbanism și prin însăși proiecția formelor, la nivelul producției industriale. Asta ruinează individualismul tradițional, asta introduce un factor de *reproductibilitate mecanică* în miezul însuși al criteriilor estetice, obligînd la o nouă considerare a raporturilor dintre unic și serial, în creația artistică. S-a deschis, pentru estetică, posibilitatea de a valorifica elementul de repetibilitate din creație : s-a deschis posibilitatea de a înțelege *arta modernă ca artă populară*. Pentru că serialitatea uniformă de tip industrial nu-i singura alternativă care stă în fața creației moderne : arta folclorică este de asemeni o artă a *seriilor deschise*, nu a obiectului *unic*, care comportă, însă, o decantare milenară, o definiție tot mai epurată, colectiv verificată în timp. A înțelege repetibilul — implicat în atîtea mijloace moderne — nu ca o abolire a *calitativului*, ci ca o simplă renunțare la subiectivitatea individualistă, — iată sensuri la care ne poate face să medităm experiența artei folclorice. *Anonimatul* ei i-a putut oferi lui Brâncuși exemplul unei arte — geometric, transparent *obiective*, făcută din dispreț pentru supralicitările individualismului — și, în același timp, misterios ireductibilă, evitînd suveran monotonia serialității industriale.

Dar prin Brâncuși sîntem în centrul unei problematici pe care aș numi-o *clasicizarea exoticului*. Iată, *exotic* pentru experiența constituită european, a sculpturii — acest artist, cu rădăcini temeinice în zone străvechi populare, a fundat, într-un chip esențialmente nou, *clasicismul*. „Tu ai schimbat anticul în modern", îi spusese Henri Rous-



Scanned with OKEN Scanner

seau Vameșul. „Tu ai schimbat exoticul în cel mai pur clasicism al secolului" — i-ar fi putut spune.

Într-o astfel de perspectivă teoretică, acordată unor nevoi acut moderne, — și nu dintr-un romantism pitoresc — vorbim adesea, în România, despre dimensiunea *specific națională* a unor mari creatori contemporani. Noi nu ne găsim în fața unei opțiuni de tipul dilemei care-i despărțea pe slavofili și pe europeiști, în Rusia secolului al XIX-lea, opțiunea noastră e mai largă, nu se mișcă între termenii unei asemenea dihotomii : nu „Europa *sau* tradiția națională", ci „Europa *asimilată conform tradiției naționale*". Și asta, bineînțeles, e doar un fel de a vorbi — pentru că Europa însăși e astăzi *un fragment* dintr-o confruntare infinit mai largă. Ca și Picasso, dar în alt fel — Brâncuși, așa de deosebit de arta neagră — a devenit, cu toate acestea, *el însuși*, tocmai în contextul artistic din jurul anului 1907, cînd pe firmamentul vieții artistice pariziene se produsese explozia acelei revelații care a fost sculptura neagră. Prin *ricochet*, această experiență insolită scotea la iveală *țăranul român* din sufletul lui Brâncuși.

Iată de ce valoarea universală nu-i compatibilă, în ochii noștri, decît cu o bogată dezvoltare a originalității naționale. E un punct de vedere larg îmbrățișat la noi, de specialiști și de opinia publică : adevăratul internaționalism presupune o comunicare spirituală în care se adiționează autentice bogății culturale, nu moduri multiple de indigență. Literatura românească, de pildă, nu uită că a dat literaturii europene din acest secol scriitori ca Ionesco, Tzara, Benjamin Fondane, și alții nu încă atît de cunoscuți, dar meritînd, poate, a fi mai cunoscuți — precum Arghezi sau Lucian Blaga, tradus pînă acum doar sporadic, ca filozof al stilului, în Italia. Avem, deci, destule motive, să îmbrățișăm cu legitimă responsabilitate problemele comune ale artei europene ; nu gîndindu-le în opoziție cu nevoile dezvoltării naționale, ci *asumîndu-le* original, într-o strînsă, inextricabilă alianță de particular și general. Nu vom uita niciodată *ceea ce am dat* și nici *ceea ce datorăm* artei europene ; unitatea culturii universale ne apare zămislindu-se tocmai într-un astfel de circuit neîntrerupt, nu în eprubetele unui volun-



Scanned with OKEN Scanner

tarism de firave rețete prezumțioase. Cerul universalității nu e un vid monoton, nemurirea ar fi dezolantă fără contradicțiile care dau accent particular și diversitate. Într-o nuvelă extraordinară, Jorge Luis Borges imaginează o astfel de lume, care a devenit inertă, fiindcă a băut dintr-un izvor care egalizează totul, într-o indiferență absolută. Tulburătoare și insolită imagine, pe care nu pot nicicum s-o uit — Homer, care a uitat cine este și ce limbă vorbește, nu mai e decît o tristă umbră abrutizată !

Scanned with OKEN Scanner

A te numi tînăr critic înseamnă a pune laolaltă două cuvinte care se resping. Dacă e bun, criticul nu e tînăr ; chiar dacă este tînăr de ani. Oficiul de critic, vreau să spun, trezește ideea unei maturități indefinite ; în vreme ce, dimpotrivă, poetul autentic ne apare în mod indefinit tînăr. De aici perplexitatea cititorilor, cînd află despre un cronicar, de pildă, pe care-l stimează, că nu-i nici măcar cărunt. Dascăl al acestor cititori, criticul decepționează nițel cînd arată prea juvenil. Într-un fel, el împrumută ceva din vîrsta zăcămintelor de cultură prin care se filtrează, ca să devină limpede, firul ideilor sale. Iată de ce mi se pare fără folos, dictată mai degrabă de o comoditate a spiritului, clasificarea care-i grupează pe critici în tineri și vîrstnici ; există numai critici merituoși și critici lipsiți de merit.

Matur de maturitatea culturii pe care o poartă cu sine, pe care și-a însușit-o, criticul adevărat simte cultura ca o dimensiune a actului critic, încorporată la orice pas, în scrisul său. Cultură profundă, substanțială, care-i altceva decît cultura folosită de unii drept panaș, bun de pus cînd și cînd la pălărie, cîteodată mai semeț, cîteodată mai sfios, cum se întîmplă ; cîteodată chiar buclucaș, împingînd spre gafe de neîngăduit, cum e aceea cu care pornește la drum un articol al lui Mihai Gafița, *Revistele și tinerii scriitori,* apărut nu de mult în *Contemporanul*. „Pentru Socrate — scrie dezinvolt criticul, care-l con-

fundă pe Socrate cu Homer — s-au înfruntat cîte cetăți ale vechii Elade, revendicîndu-și cinstea de a-l fi născut." Nu s-a înfruntat nici una : departe de epoca supozițiilor fabuloase, Socrate, feciorul moașei, s-a născut, pozitiv și prozaic, la marginea Atenei. Ceea ce nu-l împiedică pe M. Gafița, mai departe, să-și dezvolte abundent descoperirea, să-i dea turnură epică : „Se știe — spune el, convins — că disputa a cunoscut nu numai tonuri vehemente ; au răsunat îndemnurile războinice, au sclipit coifurile și sulițele, ca în preajma venirii perșilor." Etc., etc. Îndărătul aparatului informativ, pe care-l afișează un articol, trebuie să ghicești rezerve mult mai vaste, neetalate, de cunoștințe ; însă, la lectura unora din criticii generației noastre, ai tocmai impresia opusă : sînt oameni care țin parcă să citeze mai mult decît știu realmente.

Dar nu aștern aceste rînduri spre a semnala deficitul de informație pe care-l trădează scrisul cîte unui critic ; în general — lucrul e evident — critica se face la noi într-un spirit tot mai informat și mai judicios. A reaminti cît de vitală și definitorie îi este criticului setea de cultură e altceva decît a duce un război mărunt contra erorilor de informație. S-a vorbit, la a doua consfătuire a tinerilor scriitori, despre pericolul profesionalizării excesive, despre pericolul închiderii în niște habitudini rutiniere. O astfel de primejdie se întrevede, socotesc, și în atitudinea criticului care-și reduce orizontul meseriei, care uită că datoria lui e alta decît a fi un tehnician al prezentării cărților. Are doar aparență de paradox ideea pe care vreau s-o amintesc aici ; adevărata profesiune a criticului nu e aceea de critic ; este aceea, mult mai bogată în sensuri și implicații, care se cheamă *om de cultură*, acordat realităților socialismului. Cînd spunem „cultură", așadar, spunem priză lucidă, perspicace, asupra vieții. Căci de sus, din înălțimea unei culturi crescute cu amploare curajoasă, criticul vede mai acut, vulturește, ținta pe care ne-o pune înainte viața : apucă mai cuprinzător țelurile comuniste ale prezentului.

E o nevoie apăsată a prezentului, exigența ca scrisul nostru, al criticilor, să stea mai ferm într-un orizont de vastă cultură ; o nevoie la care trebuie să medităm în



Scanned with OKEN Scanner

lumina Documentelor de partid, a directivelor pe care întreaga țară le traduce cu entuziasm în faptă. Imperativul calității, proclamat cu tărie în aceste documente, ne conduce — transpus în termenii criticii literare — spre o astfel de concluzie. A sta mai ferm în orizontul culturii : ceea ce înseamnă a nu uita — cum ni se întîmplă uneori — că avem a scrie nu în primul rînd pentru scriitorii pe care-i recenzăm, ci mai ales pentru progresul culturii și pentru cultura publicului. Că trebuie să gîndim perpetuu la mijloacele prin care critica impune respect și devine eficace.

Ea a devenit „respectabilă" în secolul al XIX-lea, — scria cu voioșia lui familiară Ibrăileanu, într-o polemică din 1928 — ea s-a pus „în rînd cu lumea" numai atunci cînd a consimțit să se angajeze mai adînc în curentul larg al culturii. Atunci cînd, devenind explicativă, făcînd apel la o gîndire istoristă, la sprijinul sociologiei și al psihologiei, a încetat de a mai fi doar filologică ori simplu tehnică, meșteșugărească. Atunci, cînd, în sfîrșit, a căpătat rolul de „nebănuită pîrghie a culturii". Încrederea în puterile criticii crește acolo unde critica e gîndită fără limitări tehniciste, ca o prezență vast culturală. Îmi place, de aceea, să-mi amintesc aici despre un săptămînal de „artă-literatură-filozofie-sociologie", apărut sub îndrumarea partidului în 1935, care și-a spus *Critica* și a debutat printr-un elogiu al criticii ca armă de progres. Sau de gîndul complex, care a prezidat la alcătuirea unei alte reviste conduse de partid, *Era nouă*, unde critica literară era văzută ca o parte inseparabilă dintr-un context bogat de probleme culturale, filozofice. Fiindcă înțelege adecvat circuitul și determinarea valorilor, marxismul este, dintre toate filozofiile, cea mai aptă să deschidă drumul unei critici literare de vastă rezonanță culturală. Dar pentru aceasta, trebuie să învățăm a depăna mai bine ghemul inepuizabil al relațiilor dintre literatură și celelalte valori. Să gîndim în termeni mai stricți problemele filozofice, să urmărim literatura în jocul dialectic de răsfrîngeri și influențe care o apropie de restul artelor. Și chiar în domeniul literar socotesc că ne restrîngem uneori, pentru claritatea discuției, la prea puține puncte



Scanned with OKEN Scanner

de referință, că ne reducem excesiv cîmpul incursiunilor. Sînt cronicari inteligenți, precum Paul Georgescu, în scrisul căruia regreți uneori raportarea doar la cîteva opere fundamentale ale literaturii noastre, la cîteva romane precum *Răscoala* ori *Ciocoii vechi și noi*, luate mereu ca reper în diverse demonstrații estetice. Știu, o cronică e altceva decît istorie literară, dar presupune o preparație mai atentă de istorie literară.

A marca puncte de recunoaștere, într-o zonă cît mai vastă de probleme culturale, înseamnă a-l ajuta pe cititor să generalizeze mai ușor și mai fructuos, să gîndească mai viu asupra realității. Fiindcă numai astfel criticul poate sluji efectiv maselor populare, poate să fie un adevărat profesor de cultură și de viață al cititorului. Să apreciem cum se cuvine acest public, pe care ni-l creează socialismul, infinit mai numeros decît în trecut, plin de o curiozitate infinit mai robustă. Să ne amintim de situația de acum cîteva decenii cînd, consternați de criza lecturii, intelectuali precum G.Călinescu imaginau sisteme administrative care să-i oblige a citi măcar pe profesori. „Pînă acum — scria criticul în 1932 — n-am cunoscut un profesor de limba română (cu excepția acelora care sînt ei înșiși literați) care să fi citit o revistă literară contemporană.“ „La bacalaureat — spunea Anton Holban, un scriitor care era și el dascăl — serii întregi de elevi nu au citit o carte în afara manualului.“ Să punem astfel de mărturii alături cu realitățile de azi, cu publicul nostru, adesea încă neexperimentat, dar așa de dornic de lectură! Pentru acest public merită să faci orice efort de exigență. În fața lui greșim dacă abordăm — cum fac unii, L. Raicu, de pildă — ostentația unui stil „de lucru“. Cred că în critică „hainele de lucru“ sînt mai degrabă o neglijență regretabilă. Dacă e bună, critica dăruiește cititorului o revelație de sensuri, o cunoaștere mai profundă, care nu trebuie lăsată să se tîrască în anodinul expresiei. Critica tinde să provoace în mintea cititorului o luminare de orizonturi care trebuie sărbătorită și prin ținuta verbului. Deși unora lucrul le poate apărea paradoxal, nu poți fi cu adevărat accesibil în critică — și accesibilitatea e o obligație



Scanned with OKEN Scanner

pe care o recunoaștem cu toții — atîta timp cît nu ții la frumusețea scrisului. Căci opera critică nu e — cum și-o închipuie unii confrați comozi — o piesă de învățat obligatoriu de către studenți, pentru examene. Da, critica trebuie să fie frumoasă, să fie citită cu plăcere ; o frumusețe care nu se poate reduce la artificiile cu care-și împodobea uneori scrisul Eugen Lovinescu, ci ține, de asemenea, de o anume rotunjime a gîndirii, de o anume grație a inteligenței, de aplicarea la obiect firească și în același timp neprevăzută, de accentul unei exprimări fericite. S-au făcut mari progrese în această direcție, la noi, în ultimii ani, ca de altminteri și în alte privințe. Se scriu multe articole personale, agreabile. Totuși, frumusețea criticii le apare încă multora nu ca o necesitate imperioasă, ci ca un dar al hazardului, sau ca un accesoriu. Criticii care au arătat la începuturile lor că știu să scrie cu o anume culoare — de exemplu, Ov. S. Crohmălniceanu — practică azi (dintr-o dorință, poate, de seriozitate, pe care mărturisesc că n-o pricep, un scris mai tern. Critica, desigur, este oglinda literaturii ; dar oglindă specifică, ea se constituie ca un gen în stare a trezi interes și singură. Ea nu poate rămîne o umbră incoloră a literaturii, ci se cade a tinde spre frumusețea definitivă a cristalului. Insist asupra acestei cerințe, fiindcă mi se pare că destui confrați au, chiar dacă nu și-o mărturisesc, conștiința unei servituți a criticii, pe care o văd într-o inferioritate ancilară față de creația beletristică. Nu e vorba aici doar de talentul criticului, de verva stilului sau de imaginația lui plastică ; e vorba de conștiința lui artistică. A voi să dai realmente criticii prestigiul care e propriu artei nu înseamnă să te pierzi în amuzamente estetice ; dimpotrivă, frumusețea autentică a unui articol e în măsură să verifice cît de definitivă, dreaptă și bine decantată e judecata științifică rostită într-însul : cu alte cuvinte, cît de limpede se răsfrînge opera în cristalul criticii.

Cît de numeroase sînt implicațiile practice ale unei astfel de înțelegeri — care vede în critică o operă neapărat frumoasă — nu e locul să arătăm aici. Nici cît de dificilă devine în acest mod critica. Ea e ispititoare, tocmai fiindcă



Scanned with OKEN Scanner

e grea. „Subliniem încă o dată, scria cîndva Lunacearski, cît de mult, excepţional de mult, cere epoca noastră criticului marxist.“ „Pentru a ajunge la prima platformă care-l îndreptăţeşte pe criticul marxist să se considere măcar calfă, trebuie să urcăm o scară foarte înaltă şi foarte pieptişă.“ Azi această scară o putem urca mai încrezători, fiindcă socialismul asigură criticii o învestitură nouă, într-o perspectivă nobil şi vast culturală. Fiindcă în acest urcuş te simţi, mai mult ca oricînd, susţinut de setea de cultură şi frumos a unui întreg popor.

*1961*

Scanned with OKEN Scanner

# CULTURĂ ȘI EFICACITATE

„A citi cu orgoliu", recomanda G. Călinescu în 1939, rostind un adevărat program de responsabilitate patriotică : „A face bilanțul literaturii noastre, a cîntări și a stabili valorile, a studia amănunțit toate rezervele noastre intelectuale, a le consemna în opere temeinice, iată datoria intelectualului. A citi cu orgoliu — spunea mai departe criticul — a se documenta, a se pune în situația de a răspunde oricărui străin : avem valori temeinice care sînt acestea și acestea, iată datoria cititorului. Nu există mare civilizație fără acest fel de mîndrie documentară."

Mi-am adus aminte de această „mîndrie documentară" — cum o numea G. Călinescu — atunci cînd urmăream bilanțul serios, însuflețit și în același timp precis, pe care l-au prilejuit recentele conferințe de alegeri ale Partidului nostru. *(Bilanț,* de altminteri, ați observat ? — e și termenul ilustrului critic, în citatul de mai sus, nu numai al numeroșilor tehnicieni ori directori de întreprinderi care au vorbit la aceste conferințe ; la fel cu alt termen de rezonanță economică — *rezerve.)*

Astfel citim, cu neascuns orgoliu, datele care marchează înaintarea noastră economică și socială, astfel ne gîndim, cu recunoștință, la desfășurarea clocotitoare de energii, la vastele imbolduri pe care le generează realitatea noastră contemporană. Și ne apare limpede, în asemenea împrejurări, că omagiile pe care le primește adesea arta noastră se cuvin răsfrînte spre sursele ei, spre frumusețea gestu-



Scanned with OKEN Scanner

lui constructiv și fapta istorică a unui popor întreg. Avea dreptate Eluard, cînd rostise această pregnantă judecată : „poet e cel care inspiră, nu cel care e inspirat".

Mi s-a întîmplat, în ultimii ani, de mai multe ori, să mă găsesc în străinătate, să particip la congrese sau întîlniri internaționale, printre scriitori și oameni de artă. Am înțeles net, cu aceste prilejuri, că solicitudinea și interesul de care sînt înconjurați reprezentanții culturali ai României n-ar fi de conceput fără ecoul viu pe care-l trezesc acum, peste hotare, dezvoltarea generală a țării noastre și politica ei înțeleaptă. Scriitor sau artist, lumea te asociază unei reputații colective care te depășește infinit, unui prestigiu național care *obligă*, care te obligă în cel mai înalt sens : căci după fiecare din aceste confruntări, te simți mai îndemnat la un examen sever cu tine însuți, te întrebi mai acut dacă efortul tău — și al sectorului tău de muncă — are *eficacitatea* trebuitoare.

Eficiență, randament superior, examen lucid al faptelor, fără iluzii comode — spre aceasta ne îndreaptă îndemnurile Partidului, formulate cu putere în recenta cuvîntare a tovarășului Nicolae Ceaușescu, la Conferința de Partid a Capitalei. Oricare scriitor sau artist care își merită numele va medita la aceste îndemnuri, își va privi la lumina lor propria activitate. Și dacă este vorba despre temeiurile noastre de mîndrie, — acesta e unul din cele mai solide : sîntem în stadiul cînd entuziasmul nu se mai poate dispensa în vreun fel de luciditate, de francheța categorică a problemelor abordate frontal, bărbătește.

Eficacitate, așadar, în primul rînd, în creație : ceea ce înseamnă să eviți dispersiunea eforturilor, lucrînd concentrat și tenace. „Țară de pictori", sună o caracterizare a României — pe care îmi place s-o citez —, datorită istoricului de artă francez Henri Focillon. Cu toate acestea, strădania plasticienilor noștri nu vădește destul voința de a valorifica sistematic această vocație. În loc să îndemne la o activitate susținută, ordonată, certitudinea talentului îi împinge pe mulți la o muncă în asalt, în ajunul expozițiilor. Sînt în București ateliere de oameni înzestrați, unde găsești doar 3—4 lucrări. Dar o expoziție trebuie să fie tocmai prilejul de a alege din producția artiștilor, dintr-o



Scanned with OKEN Scanner

largă producție, punctele de vîrf, cele cu adevărat semnificative ; invers, a picta sau a sculpta numai în vederea expozițiilor înseamnă a te condamna la improvizație, fie și strălucitoare.

O superioară eficacitate presupune un climat moral grav, în care artiștii să întîmpine cu dignitate critica. Prăpădim uneori zadarnic timpul și devenim plini de fatuitate, alunecînd prea complezent în explicații polemice. Semn de neîncredere în judecata publicului și a posterității, la noi adesea scriitorul n-are puterea de a medita calm asupra creației sale, repezindu-se s-o impună cu aere de Mitică ofensat, față de care criticii — vorba lui Caragiale — n-au „manieră". Știu cazul unui artist așa de gingaș, încît voind să spele rușinea unei presupuse jigniri, mergea cu sticle de Bourgogne pe la unul și altul, oferindu-le în speranța vreunui elogiu consolator. Lovit de neînțelegerea atenienilor, cărora le dăruise o capodoperă, Phidias i-a pedepsit — se spune — înălțînd o statuă și mai frumoasă, la Olympia. E singura răzbunare demnă de un artist.

Ne încurcăm uneori în ceremonialul ierarhiilor și în certuri sterile, de preeminență. Dar o cultură vie respinge ierarhizările pedante și nu poate fi decît întristător să întîlnești specimene de critică literară care par o petrecere de mandarini, cu intoleranțe ciudate și cu excluziuni puerile : sînt 5—6 critici autentici, călinescienii ; ceilalți nu contează — încearcă a decreta, jignitor, un articol recent publicat de Adrian Marino, care nu servește astfel memoria lui G. Călinescu. Iar acum vreun an-doi, pictorul C. Baba se plîngea melancolic că am intrat în epoca „noilor veniți" ; ca și cum arta ar fi un tramvai în care noii veniți îi împing din spate pe cei urcați cu o stație mai înainte. Dar acesta e tocmai unul din robustele temeiuri de mîndrie ale epocii noastre, această continuă emulație între oameni de vîrste deosebite, această afirmare masivă a unor noi talente — adevărată erupție de seve tinere în peisajul literaturii și artei.

În ochii unora, cu mentalitate de primi ocupanți, existența mai multor monografii de istorie literară, consacrate aceluiași scriitor, nu-i un prilej de legitimă și prielnică



Scanned with OKEN Scanner

emulație — cum se întîmplă în orice cultură de serioasă tradiție —, ci reprezintă dovada unei concurențe neloiale.

Urmare a unor ierarhizări convenționale și administrative a valorilor — ambiția naivă, provincială în fond, de a fi recunoscut ca *cel mai*, ca *primul*, într-un domeniu sau altul — somînd admiratorii la opțiuni exclusiviste — alimentează încă, pe alocuri, invidii și rivalități sterile. Calea spre a le elimina complet, în acord cu exigențele unei culturi structurate complex, este aceea indicată de Partid, de Congresul IX, care ne îndeamnă să luptăm pentru varietatea formulelor și stilurilor artistice, împotriva exclusivismului. Avem nevoie de o unitate superioară, străină clasamentelor simpliste, de o comună încordare spre țeluri înalte, spre un zenit al calității artistice.

Diversificarea mijloacelor de expresie nu înseamnă, însă, a face o religie din experiment, din exercițiile fără consecință : viața de azi, condițiile elaborate de Partid sînt tocmai cadrul pentru o înțelegere matură, mai gravă, a creației ; pentru o cultură văzută nu numai în sensul unei extensii pe orizontală, a explorării multilaterale, ci în sensul unei prospectări perseverente, pe direcția verticală : „Ca să dați de izvor — sfătuia cîndva G. Călinescu, pe care-l mai citățm odată — nu e nevoie să săpați o sută de gropi, ci să scoateți pămîntul într-un singur loc cît mai adînc".

Sîntem datori, artiști de orice breaslă, să păşim tot mai apăsat pe drumul acesta, al aprofundării autentice, al unei *concentrări dense*. Soluțiile de minimă rezistență artistică, de pildă, filmele istorice care seamănă prea mult a superproducții comerciale, fără o elaborare mai adîncă, nu pot traduce patetismul ardent care e implicat în încercările trecutului nostru.

În general, se cere să ne înfățișăm străinătății într-un chip care să reveleze mai convingător semnificațiile vaste cuprinse în caracterul național. Nu totdeauna am tradus în limbi străine operele cele mai nimerite ; e loc în această difuziune a literaturii românești pentru o orientare mai sigură spre valorile esențiale, sortite unei circulații indiscutabile : Lucian Blaga, spre exemplu, ale cărui idei au pătruns în Italia, fiind citate de esteticieni cunoscuți ca



Scanned with OKEN Scanner

Giulio Carlo Argan și larg, sagace comentate de un Antonio Banfi, ar trebui să constituie obiectul unei preocupări mai vii din partea organelor și editurilor însărcinate cu difuzarea literaturii noastre peste hotare. Pentru a nu mai vorbi despre Brâncuși, în jurul căruia acum, în 1967 — la 10 ani de la moarte — am putea organiza cîteva manifestări internaționale de mare semnificație.

Fiecare expoziție reprezentativă făcută în străinătate, aceea a lui Țuculescu, de pildă, aduce noi recunoașteri ale vocației noastre artistice. Dar nu sînt de disprețuit nici mijloacele mai modeste, care ne-ar putea aduce incontestabile servicii. Se pot constata uneori situații de-a dreptul paradoxale, care vorbesc incontestabil despre insuficienta dezvoltare a propagandei noastre turistice și culturale. Nu pot uita, acum vreo doi ani, cînd am fost la Bruxelles, am întîlnit un singur afiș despre România : înfățișa biserica rusească din București — care nu e monument istoric. Nu știu dacă de asemenea lucruri răspunde O.N.T. sau Cartimex și dacă n-ar trebui să existe un Oficiu specializat pentru editarea afișelor. E clar, de asemeni, că nu avem destule volume în imagini care să poată vorbi onorabil despre peisajul României ; cunosc cazul unor magnifice fotografii din Deltă, de Dan Grigorescu, care urmează de cîțiva ani să tot apară într-un album — și n-au apărut încă — la Editura Meridiane. Cît privește cărțile poștale ilustrate, menite a oferi imaginea cea mai curentă a peisajului și culturii noastre, situația lor e încă foarte precară. Nu știu ce foruri locale, dintr-un grotesc patriotism regional, au izbutit să impună editarea unor ilustrate, unde figurează Casa de nașteri din cutare comună sau alte asemenea imagini de o absolută mediocritate, care nu-l vor îndemna niciodată pe un călător să se abată pe acele meleaguri.

E loc pentru mai multă inventivitate și pricepere spre a face România cunoscută pînă departe. Dragostea pentru valorile patrimoniului nostru național ar trebui, cred, să-și spună mai răspicat cuvîntul și în inițiativele proiectanților noștri. Arhitectura românească vădește, în ultimii ani, sensibile progrese, ansambluri precum cele de la Piatra Neamț, din Drumul Taberei ori Mihai Bravul se prezintă



Scanned with OKEN Scanner

tot mai interesant, mărturisind o spațialitate tot mai fericită și o folosire tot mai adecvată a culorii. Dar uneori ne supără ușurința cu care se sacrifică patina istorică sau pitorescul unor vechi orașe — cum se întîmplă la Suceava, sau cum s-a întîmplat la Mangalia, din care a fost alungat tot farmecul mediteranean al acestei așezări ; ori pasiunea de a schimba cu tot dinadinsul cartiere care au fizionomia și calitatea lor, de loc mizeră. Pe strada Mendeleev, se găsește casa lui Luchian în care marele pictor și-a petrecut ultimii ani ; acolo se păstrează fotoliul în care paralizia îl obliga să rămînă țintuit, șevaletul și mobilele sale, patul în care a murit. Ei bine, această casă, așezată într-un cartier patriarhal și foarte caracteristic pentru latura simpatică a vechiului București, e amenințată acum cu demolarea. Un Institut de Proiectări al Industriei Alimentare, care trebuie înălțat taman acolo anunță pretenții revendicative. Pare greu de crezut, dar, prin ușurătatea unor arhitecți fără respect pentru cultura neamului, „sfîntul și mucenicul picturii românești" — cum l-a numit Arghezi, — ar urma să fie sacrificat din nou, de astă dată pe altarul producției de conserve. Acum, în 1966, cînd tocmai comemorăm 50 de ani de la moartea lui Luchian, cînd această comemorare figurează și în calendarul internațional U.N.E.S.C.O. ! După intervenții repetate, casa a fost salvată pe jumătate : va rămîne, poate, umilă și strivită sub umbra unui bloc gigantic, care va adăposti acel Institut. Am văzut în alte părți — și cred că e o lecție pozitivă — arhitecturi moderne, pavilioane de expoziții, la Veneția, de pildă, care erau astfel concepute, încît să pună în valoare un simplu copac pe care-l găsiseră la fața locului : în chip fericit, clădirea dădea înconjur arborelui, căpătînd din acest dialog o respirație admirabilă. Pictorul chinuit și incandescent din care izvorăște toată arta noastră modernă ar merita, cred, un efort mai mare, pentru ca locuința lui să fie pusă în valoare sub raport arhitectonic și să devină un punct muzeal important, un loc de pelerinaj pios pentru oricare credincios al valorilor românești.

Și încă un lucru, privind formarea tineretului ; e nevoie să obișnuim tinerii cu muzeul, cu vizitele prelungite, cu discuțiile în fața lucrărilor de artă. Am văzut în Olanda



Scanned with OKEN Scanner

grupuri sau chiar clase de elevi care se mutau cu niște scăunașe pliabile, foarte comode, de la un tablou la altul, ascultînd explicațiile ghizilor. O expoziție de sculptură italiană contemporană era obiectul unor asemenea comentarii, pe care elevii le urmăreau cu o curiozitate de loc convențională. Există toate premisele ca tineretul să ajungă în mod firesc la un respect plin de fervoare față de marile opere de artă ale umanității. Ar fi imperios necesar ca unele din principalele muzee ale lumii să poată fi și la îndemîna tineretului studios din țara noastră. Mă gîndesc la excursii studențești, ieftine, măcar pentru cîteva zile, în unele din centrele care posedă mari bogății muzeistice — Viena, Veneția, de pildă, pentru a cita locuri mai aproape de noi — care ar putea contribui enorm la formarea tineretului, și nu numai a aceluia de la instituțiile de artă.

Bineînțeles, îmbogățirea culturii artistice pretinde o acțiune de anume anvergură. Avem la noi opere de primordin, în ceea ce privește arta trecutului ; m-a bucurat bunăoară să văd la Roma, în Galeria Barberini, o schiță pentru tabloul cel mare al lui El Greco de la muzeul nostru, pentru compoziția cu păstori, care reprezenta doar o sumară promisiune și care te ajuta tocmai să măsori mai bine importanța acestei ample creații, aflată în patrimoniul nostru. Însă, pe lîngă astfel de tezaure, o educație artistică de spirit eficace reclamă, de asemeni, prezența în muzee a unor opere de artă contemporană, care să întregească orizontul nostru de cunoștințe și orizontul nostru de sensibilitate. Trebuie folosite, cred, schimburile culturale ca și ocazia expozițiilor de artă străine deschise la noi, pentru a constitui un asemenea patrimoniu : un bun început îl constituie acțiuni precum achiziționarea, deja realizată, a unei lucrări de Henry Moore. Am cunoscut la Viena un director de muzeu foarte inimos, un tînăr care este însă o autoritate în cîmpul criticii și care a izbutit în cîțiva ani, cu mijloace modeste, o operă importantă : „Muzeul secolului 20“ ; unde n-a putut achiziționa operele înseși, inaccesibile, a obținut schițe, proiecte, de un indubitabil interes documentar, care aruncă lumini neașteptate asupra curentelor din arta contemporană.



Scanned with OKEN Scanner

Vasta operă educativă, spre care ne îndeamnă elocvent Partidul, cere o cultură artistică a tineretului mai bine organizată, mai stăruitor și mai amplu. „Estetica va fi etica viitorului“ — spunea Gorki, gîndindu-se la frumusețea sufletească pe care marea artă o dăruie unei omeniri eliberate. E în ordinea istoriei o difuziune tot mai vastă a frumosului ; a face larg cultură artistică nu-i un deziderat utopic, la noi aceasta devine, îndrăznesc să cred, o îndatorire tot mai realizabilă. Iată de ce socotesc potrivit să se studieze o îmbunătățire a programelor de învățămînt, astfel încît să elimine cîteva din lacunele dureroase care există în cultura artistică a elevilor. Absolventul școlii medii — adică publicul nostru de mîine — nu capătă noțiunile care să-l poată ajuta să citească o pictură ; pentru că o pictură trebuie să înveți *s-o citești*, așa cum înveți să citești o carte. El poate deprinde o bună cunoaștere a literaturii române ; însă, cît privește literatura universală, el părăsește școala doar cu cîteva cunoștințe întîmplătoare, absolut insuficiente pentru o cultură medie la nivelul veacului nostru.

Despre aceasta e vorba, nu despre năzuința vreunei abuzive specializări. Cultura plastică, spre exemplu, le este necesară școlarilor, indiferent dacă se vor dedica sau nu, vreodată, picturii. Iată de ce istoria artei se cuvine introdusă în clase — măcar în timpul ultimilor doi ani —, ca un obiect distinct de studiu ; n-ajung, nici pe departe, cele vreo 20 de ore, care s-au introdus acum în programul clasei a 10-a umanistică, amestecate cu orele de desen. La fel, pentru istoria literaturii universale, care ar putea oferi o mare lecție de cultură estetică, dar și etică, în stare, cred, să echivaleze cu succes pedagogia imediată a multor îndemnuri moralizante.

Unde, mai bine decît în aceste discipline, se poate învăța mîndria faptei sublime și încordarea gravă spre înălțimi ? Pare uimitor, dar unul din exegeții mai noi ai lui Rembrandt, directorul vestitei Albertina, studiază opera marelui pictor, mai ales prin prisma ideilor lui Comenius, gînditorul care stă la baza pedagogiei moderne ; și asta, fără nici un didacticism. Iar cea mai vast pătrunzătoare, poate, dintre cărțile despre cultura Greciei vechi este o



Scanned with OKEN Scanner

lucrare de superioară pedagogie, celebra *Paideia* a lui Werner Jaeger. Uităm uneori, de altminteri, că însuşi conceptul de *cultură*, pe care-l mînuim mai mult descriptiv, s-a născut, în Grecia, cu sensul acesta activ, de transmisie educativă ; ideea educaţiei şi formarea unei umanităţi superioare erau ţinta supremă a spiritualităţii greceşti, din epoca eroică pînă la Platon. Conceptul de cultură s-a născut cu acest înţeles *formativ*, nu cu acela de simplu repertoriu stratificat, de ansamblu al faptelor şi atitudinilor spirituale : cu acest sens concret, *plasmator*, în care este implicat, prin analogie, gestul artistului, al plasticianului. Este, deci, destinul artiştilor să ia în mîinile lor opera de educaţie a neamului ; nu ne poate duce departe zelul singur al unor specialişti săraci în idei, tehnicieni ai pedagogiei cîteodată lamentabil de neconvingători. Marea eficacitate a artei şi a culturii înseamnă să nu uiţi asta : se află în joc, şi atîrnă de noi, viitorul unui popor, sufletul şi geniul naţiunii.

Scanned with OKEN Scanner

Străbatem o etapă de îmbucurătoare efervescență, artiștii trăiesc mai acut ca altădată problemele contemporane ale meseriei lor ; ei simt mai eficace ca oricînd nevoia de a-și cîntări exact succesele, de a-și privi lucid realizările. Niciodată n-a apărut mai limpede ca acum neajunsul bilanțurilor artistice alcătuite ca o anostă listă de protocol. Nu folosește și e derizoriu să judecăm după ierarhii înghețate. Înaintarea netemătoare a atîtor talente aduce surprize semnificative, impune o scară a valorilor mobilă, cu fluctuații revelatoare. A discuta deschis, într-un spirit receptiv față de asemenea aporturi, a respinge schemele unor clasamente false, — aceasta înseamnă a dărui artei noastre mai multă eficiență și mai mult prestigiu. E nevoie de franchețe și de seriozitate, nu de convenții precare, bune doar să apere mediocritatea și rutina. „Cine fuge de critică înseamnă că nu crede în puterile proprii", scria cîndva G. Călinescu.

Iată, însă, că uneori, în chip ciudat, criticii înșiși seamănă neîncredere în meseria lor, înfățișîndu-se publicului cu o conștiință nefericită, jenați de exercițiul judecății critice ca de o faptă urîtă. E ceea ce i se întîmplă lui G. Dimisianu, în niște rînduri din *Gazeta literară*, intitulate *Critici și autori*. A pregătit — povestește el — un articol plin de observații critice la adresa unui prozator ; și de aceea, cînd îl întîlnește pe prozatorul în cauză, se simte „nespus de stingherit, fals, meschin" ;



Scanned with OKEN Scanner

„am în buzunar nefericitul acela de articol“ — spune el, parcă ar purta o încărcătură infamantă. Schițează „un zîmbet chinuit“, îngînă cîteva vorbe și pleacă mai departe, abătut. Ca o inavuabilă felonie, critica te însingurează, așadar, rupînd floarea gingașă a unor posibile prietenii — ne invită să conchidem articolul lui G. Dimisianu. Dar numai lașitatea are temei să se lamenteze așa ; e singur și jenat numai acela care-și bîlbîie nehotărît verdictele, care nu e în stare să spună răspicat adevărul. Problema pe care o pune G. Dimisianu mi se pare o falsă problemă : nu există nici o solitudine fatală a criticii ; dimpotrivă, acolo unde există francheţe, sînt premise pentru o solidaritate adîncă între critic și publicul său.

Un asemenea aer de sfială vinovată nu se potrivește cu o credință activă în valorile autentice. O asemenea mentalitate poate, în schimb, să favorizeze acea critică pe care am numi-o „călduță“ : critica izvorîtă dintr-o leneșă indiferență reciprocă sau chiar — mai rău — dintr-o bunăvoință de tip tranzacționist : „Dacă nu mă critici, nu te critic nici eu“. Însă a ne confrunta îndrăzneț, contestînd nonvalorile, nu este o insolență, ci o imperioasă datorie. Adevărul nu poate fi modest, el are elocvența lui netemătoare și obstinată. Păstrez gravat în minte ceea ce scria Marx : „Adevărul e tot atît de puțin modest ca și lumina“.

Despre aceasta e vorba, despre lumina unui climat de critică principială și de superioară francheţe, pe care trebuie să-l asigurăm în chip neabătut ; despre nevoia ca în cuprinsul artei să nu existe rezervații sustrase criticii, zone cu regim special, parazitate de susceptibilități nesănătoase. Iată, de pildă, cazul mult discutatei statui Eminescu, proiectul de o tristă platitudine care se mai răsfață încă în Cișmigiu. Niciodată, poate, o lucrare de sculptură n-a fost supusă la noi unei judecăți mai largi, niciodată n-a existat un consens mai imediat între opinia specializată a criticilor — de toate generațiile — și între masa opiniei publice. Au apărut, mai ales în *Luceafărul*, zeci de articole sau declarații ale unor cunoscuți oameni de cultură, de la unii foarte tineri pînă la venerabili conducători ai Academiei Republicii Socialiste România —



Scanned with OKEN Scanner

care și-au rostit categoric dezaprobarea față de această lucrare. Și de asemenea, oameni de cele mai variate profesiuni, economiști, ingineri și muncitori, artiști ori dascăli de școală, și-au așternut în scris opiniile, cu o cuviință a expresiei, cu o căldură și un scrupul al gîndirii care te umplu de emoție. Peste 95% din nenumăratele scrisori arătau ferm că proiectul lui C. Baraschi nu-i demn să întruchipeze omagiul poporului nostru față de Eminescu. Dragostea pentru marele poet, fervoarea dezinteresată, rostindu-se în sute de scrisori — pe care *Contemporanul* le-a ignorat nemenționîndu-le măcar, — dovedeau cu prisosință că avem un public capabil de ample și vibrante reacții ; un public pentru care merită să scrii, pentru care merită să spui adevărul.

Solidar cu acest public, te simți îndemnat să lupți cu o sporită rîvnă împotriva argumentelor penibil avocățești, care încearcă să ne capteze în favoarea unui pompierism găunos și arogant. Nu poți să accepți că în țara lui Brâncuși urîtul este o fatalitate. Public, artiști și critici, sîntem uniți printr-o răspundere comună față de viitor. Peste ani, urmașii ne vor întreba : „Ce-ați făcut pentru ca memoria lui Eminescu să nu fie jignită ? Pentru ca poetul să nu apară molîu, convențional și mediocru ?“ Nu-i loc de hedonism denaturat, într-o astfel de chestiune. Nu-i loc să conjugăm la toate persoanele verbul a plăcea : mie-mi place, ție nu, lor parcă da — așa cum făcea, în esență, pledoaria de acum cîteva luni a maestrului Demostene Botez. Într-o asemenea discuție, te simți dator să-ți spui ferm părerea, chiar dacă nu ești legatarul universal al unor defuncți iluștri. Căci dacă am urma calea preconizată de maestrul Demostene Botez în acel articol, critica s-ar reduce la un soi de anchetă spiritistă. Cînd, dimpotrivă, înainte de orice, ea trebuie să fie gîndire vie, examen rațional al faptelor, refuz al opiniilor preconcepute. Cu atît mai mult astăzi, în țara noastră, unde obișnuința discuțiilor creatoare devine tot mai pregnant definitorie pentru viața artistică.

Atenția serioasă cu care se cuvine să urmărim aceste discuții nu are dreptul să transforme articolele de critică în niște elaborări inexpresiv aferate, pline de o aplicație



Scanned with OKEN Scanner

sterilă. După o cunoscută formulă sainte-beuviană, criticul este secretarul publicului ; dar un secretar care ghicește sagace, fără a avea nevoie să epuizeze statistic suma tuturor opiniilor. Totuși, sînt unii care, în loc de secretar, citesc grefier : de aici articolele cu iz de proces-verbal, care-l exasperau pe drept cuvînt pe Eugen Barbu. Sub scuza că a optat pentru „un stil de lucru", criticul se instalează într-o perspectivă minoră, de o tehnicitate irelevantă, fals intelectuală. Sînt cronici literare, de exemplu, în care semnatarul se gîndește mai activ la confrații săi critici, decît la cartea despre care scrie. Face numărătoarea judecăților emise despre carte pînă a nu fi apărut el în arenă : cu cît sînt mai mulți cei care l-au precedat, cu atît importanța clarificărilor sale apare mai zdrobitoare ! Așterne pe pagini întregi un soi de proces-verbal al opiniilor despre carte. Le pune note, ținîndu-le în balans, ca un arbitru ; nu obosește în preocuparea de a se detașa la milimetru față de confrați, de a se „preciza" față de toți semenii critici, cum se „preciza" nea Vițu într-un roman al lui Mazilu. Nu uit un exemplu tipic în acest sens, cronica de acum vreo doi ani semnată de Savin Bratu în *Viața românească*, la un volum de versuri al poetului Ion Brad. Metoda criticului se vădea de la început, cronica debuta printr-o constatare statistică. Și apoi, imperturbabil prolix, urma arbitrajul lui Savin Bratu. Ce spune D. Micu, ce spune Crohmălniceanu, ce răspunde Căprariu. Dar mai sînt și articole colaterale : „Pe de altă parte, poate fi bănuită de intenții polemice față de opinia lui Al. Căprariu intervenția colegului său I. Oarcăsu". Va fi și ea fișată. Un alineat se va deschide așa : „Oarcăsu proclama apartenența lui Brad la seria acelor poeți care..." Iar altul așa : „Căprariu a atins, de fapt..." Seria nu s-a sfîrșit, cititorul trebuie să afle și ce părere a avut Paul Georgescu, și ce a spus E. Simion, și ce a spus Dan Hăulică... Iar răspunsul său probabil, după această încîlceală de nume, va fi : „Ei, și ? !"

Să ne mirăm că articolele de critică le par, de obicei, prea lungi cititorilor ? În *Dictionnaire des idées reçues*, Flaubert imaginase sarcastic această calificare filistină, în dreptul termenului *Livre* : „Quelqu'il soit, toujours



Scanned with OKEN Scanner

trop long". Cîteodată îţi vine să spui că, pentru naşterea unor atare erezii anticulturale, vina cea mai mare o poartă criticii. Iată, de pildă, — o găsesc la întîmplare printre fişele mele — o mostră caracteristică pentru această verbigeraţie cu pretenţii. O frază oarecare dintr-un articol al lui Matei Călinescu îi dă prilej lui M. Gafiţa să etajeze un întreg Babel de supoziţii. Cum trebuie să luăm cutare formulă a lui Matei Călinescu, se întreabă el ? Şi răspunde cu aplicaţia unui şcolar, aflat în faţa unui text clasic : „Cred că fraza s-ar putea traduce (sic !) astfel : să discutăm nu despre cazurile înfăţişate în schiţe, ci despre : 1) frecvenţa lor în literatură, în genere ; 2) în literatura unui singur autor, în special (acestea le-aş înţelege prin extensiune) ; 3) despre concluzia acestor schiţe, despre realitatea dedusă din cazurile înfăţişate, adică despre ce ele generalizează, tipizează, despre perspectiva de ansamblu asupra realităţii (care s-ar deduce din orizontul realismului lor)."

Ce impresie ciudată trebuie să facă tagma noastră, a criticilor, cînd ne glosăm aşa de greoi unul pe altul, cînd criticul oficiază pedant exegeza unor nimicuri ! O discuţie de idei dusă aşa nu poate fi nici eficace, şi nici măcar inteligibilă. Aplicaţia verbioasă, care se dă drept seriozitate, constituie, de fapt, o demisie din zona ideilor şi o lipsă de gravitate. Ceea ce dă sens major criticii este numai putinţa de a ieşi dintr-o perspectivă îngustă, prea specială, bună doar pentru uzul confraţilor. Criticul e cu adevărat *grav* atunci cînd păstrează ceva din *ingenuitatea* cititorului.

*1965*

Scanned with OKEN Scanner

Variația individuală e implicată ireductibil în creația artistică ; cine uită aceasta, se așează *în afara artei*. Dar de aici, de la a recunoaște că *multiplicitatea* formulelor artistice reprezintă o nevoie ineluctabilă, pînă la orgoliul și religia diferenței individuale este o anume distanță. Cine meditează dintr-o amplă perspectivă istorică la destinul faptei creatoare, e silit să constate că originalitatea unei culturi nu este simpla sumă a unor originalități individuale. Baudelaire, care nu poate fi bănuit de frenezii totalitariste, spunea că, în epoca modernă, „pictorul a ucis pictura" ; pentru că originalitatea individuală a artiștilor din epoca lui, mai tranșantă decît a precursorilor, se însoțea, totuși, cu aspectul mai tern, cu *lipsa de stil* a întregii civilizații în care le era dat să se înscrie. Cred că greșim dacă discutăm despre modalități, pierzînd din vedere asemenea înțelesuri mai vaste ; dacă lăsăm noțiunea să se degradeze într-un clișeu frivol ; și nu o dată, străbătînd articole de critică în care termenul este invocat cu facilă dezinvoltură, simți nevoia de a citi *modă* în loc de *modalitate*.

Climatul de fertilă discuție spre care ne îndeamnă politica Partidului, aptitudinea de a aborda prompt și proaspăt aspecte așa de variate ale realității — pe care *Scînteia* le îmbrățișează, în ultima vreme, într-un fel tot mai sti-

mulator și direct — ne obligă tocmai să înțelegem cu anume sporită gravitate ideea *modalităților artistice*. Cînd a fost cioplită *Masa Tăcerii*, după desenul lui Brâncuși, cineva s-a gîndit să aplice pe tamburul de piatră, cu o evidență ostentativă, numele artistului : consternat, Brâncuși s-a simțit dator, atunci, să reteze un strat întreg din trunchiul de piatră, pentru a alunga de pe *Masa Tăcerii* orice urmă de impură veleitate individualistă ! Sfîșiată, nu o dată, de un subiectivism vehement, arta secolului nostru caută acum, în forme uneori paradoxale, calmul unei anume impersonale *obiectivări* : de aici, de altminteri oricît ar fi de contestabil uneori rezultatul, mimarea *tehnologiei*, efortul de a echivala, în orizontul artei, anonima obiectivitate a *industrialismului* modern. Văd în aceste fapte niște simple simptome — adesea de o calitate foarte inegală —, însă semnificative pentru o nevoie mai profundă, de care epoca noastră a început să devină conștientă.

Și nici nu e vorba doar de un anume tip de artist, caracterizat printr-o austeră conștiință estetică, precum Brâncuși : a intui cu putere dimensiunea *supraindividuală*, care e latentă într-o mare operă de artă, este, cred, o îndatorire de căpetenie a criticului. Mi s-a povestit, despre Mihail Sadoveanu, acest lucru insolit și tulburător : în anii săi tîrzii, punea să i se citească din lucrări ale sale mai vechi. După cutare capitol, exclama, cu o satisfacție ingenuă și în același timp detașat *obiectivă* : „Foarte frumos !“ Intra, venind *din afară*, în universul definit al operei sale, se lăsa scăldat de luminile și puterile acestei lumi, ca într-un tărîm impersonal, față de care ideea de *autor* rămînea un firav nonsens.

Îmi pare, de altminteri, caracteristic că, în istoria artei, de pildă, geniile cărora secolul nostru le-a făcut dreptate, — marii redescoperiți sau descoperiți pentru întîia oară, un Piero della Francesca, un Vermeer sau Georges de La Tour — sînt poeți ai liniștii severe, ai unei transparente impersonalități.

Această impresie de *transparență* admirabilă a mijloacelor întrebuințate este semnul oricărei creații artistice



Scanned with OKEN Scanner

tinzînd spre un zenit al expresiei. Ceea ce socotesc precar, din punct de vedere estetic, în discuțiile noastre despre *modalități* este tocmai faptul că nu depășesc sfera disputelor de gramatică plastică ori de atelier literar ; faptul că nu știu să detecteze suficient *spiritualitatea* însăși a creației. Asta reduce discuțiile despre modalități la un nivel *meșteșugăresc* și, fatalmente, provincial. În punctul sublim de ardere al creației lor, marii artiști răstoarnă orice previziune limitativ tehnică ; ultimul Tizian — celebra *Pietà* de la Academia Venețiană — este un Rembrandt, ultimul Michelangelo țîșnește și el fulgurant, depășind vreo 3—4 secole de evoluție sintactic curentă a *mijloacelor* plastice. Echivalentul tehnicismului fără orizont în critică este, în creație, un aer silnic, de opintire meșteșugărească, pe care-l constatăm și în producții onorabile, al căror mers nu dobîndește o arcuire cu adevărat generoasă tocmai din pricină că artiștii sînt prea atenți să facă o *demonstrație* tehnică, să arate numaidecît că mînuiesc mijloace *sincronizate* cu evoluția europeană.

Ideea de „măsură creatoare", evocată pregnant de Vladimir Streinu, îmi apare foarte rodnică, tocmai pentru că nu e vorba aici despre o filozofie a circumspecției, despre măsură în sensul *mediocrității* horațiene, ci într-un sens revelator și primordial, acela la care se gîndea Brâncuși, cînd se referea la *echitatea* adîncă a operei de artă ; este măsura care înseamnă rațiunea ultimă a lucrurilor, care conduce tocmai spre o gîndire esențială, aptă de a simplifica radical și fecund formele. A evoca acest ideal de „măsură creatoare" e altceva decît a cîntări cu prudență farmaceutică influențele ; o critică de mare responsabilitate nu se mulțumește să manipuleze abil un sistem de vane în curentul unei culturi, ci își propune tocmai să declanșeze valențele adînci ale acestei culturi.

Ceea ce nu observăm uneori este că cerebralismul care preface arta într-o joacă de programe și de manifeste — „Publicul cere opere, iar noi îi dăm manifeste" —, cerebralism care împinge, pe toate meridianele, la atitea *experimente* sterile, este la antipodul adevăratei, gravei



Scanned with OKEN Scanner

intelectualității. „Nu intră aici cine nu-i geometru" — spunea Platon, cu vorbe care pot defini aspirația oricărui clasicism. Însă în marele clasicism, ideea o citești în huma vie a concretului. Poussin, plimbîndu-se în For, care era pe atunci Campo Vaccino, un cîmp de ruine unde păștеau vitele, luă într-o zi de pe jos o bucată de pămînt amestecată cu firimituri de marmură antică : „Asta e Roma !" — spuse el, o realitate, deci, nu de ordinul unei simple proiecții imaginative, ilustru abstracte, ci încorporînd pămîntul umil, cu viața lui tăcută.

Măsura *clasică, ideală,* a lucrurilor — e și în pămîntul nostru, nu numai în Hellada sau la Roma ; era aici, într-un fel, chiar înainte de *ordinea* romană ; componenta noastră dacică n-a fost doar o dimensiune dionisiacă. Ornamentica folclorului nostru este de o mare severitate geometrică, în contrast flagrant cu exuberanța *descriptivă* care domină în folclorul popoarelor învecinate : Lucian Blaga a comentat cu sagacitate această trăsătură a sensibilității noastre artistice, cu atît mai revelatoare cu cît dorienii înșiși, purtătorii așa-numitului stil sever, geometric, veniseră în Hellada dinspre părțile noastre, de la nordul Dunării. Noi ne întîlnim cu *Grecia,* cu echilibrul clasicismului, într-un fel spontan, organic, prin aceste anticipații care vin din *preistorie* — și pe care le-a valorificat magnific Brâncuși. Nici o mirare, deci, că un ilustru teoretician contemporan al ordinii severe, matematizate, a fost românul Mathila Ghyka, gînditor de înaltă ținută, pe care l-a prefațat Valéry.

Încă o dată, așadar, ideea de *măsură* trebuie să aibă, pentru critic, înțelesul unei superioare *intelectualități.* Numai astfel discuția despre modalități va ieși definitiv din faza clișeelor comode ; a distincțiilor fără acoperire care se ivesc de atîtea ori în argumentările noastre. Ani de zile, de pildă, a funcționat o falsă opoziție între *frescă* și evocarea complex *psihologică* — între două *modalități,* așadar — prima văzută ca un domeniu al cantitativului planturos, neproblemizat, al socialului opac pentru înțelesuri psihologice mai înalte. Dar marile fresce ale lumii,



Scanned with OKEN Scanner

marile desfășurări de spații și de forme umane, nu-s de loc la antipodul psihologicului. Invenția lor e poetică, adică sublim psihologică, la Giotto, la Masaccio, la Piero, la Mantegna. Chiar Rafael, cînd e mare, dă o dimensiune adînc psihologică frescelor sale, — *portretizînd*, de pildă, figurile din Bolsena. E un exemplu, ales la întîmplare, pentru a ilustra lenea de spirit și unele clișee acceptate comod de critica literară. Discuțiile despre modalități trebuie, cred, să depășească un asemenea pericol, să dobîndească o eficacitate radioasă.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Bronzul are memorie — își imagina cîndva Hugo, în niște versuri din *La Légende des Siècles;* are memorie spre a-și aminti, de exemplu, cum helenii cei mai umili deveneau superbi cînd își ridicau privirea către gestul statuilor. Căci o statuă așezată în văzul mulțimii nu-și merită numele dacă nu-i un îndemn către cuget și fapte înalte. Trebuie să simți nevoia, cînd treci pe lîngă ea, să-ți potrivești ținuta interioară după comanda nobilă a sculpturii. Statuia să-ți apară ca „sufletul cetății".

Cîte, dintre sculpturile răspîndite pe străzile sau în piețele Bucureștiului, îndeplineau această condiție ? Victor Hugo, în versurile pomenite, punea bronzul să-și strige mînia, pentru că fusese întrebuințat drept „complice" al minciunii : pentru că fusese folosit spre a imortaliza uneltele nedemne ale tiraniei, pe acoliții lui Napoleon III. La fel, la noi, bronzul de pe nu știu cîte socluri ar fi avut motiv să-și spună indignarea ; să se plîngă că, în loc de a exalta eroismul gîndirii și al faptei, fusese trecut în rîndul „reclamelor de club" (cuvintele sînt ale lui Nicolae Iorga). Pentru edilii burghezo-moșierimii, monumentul însemna de obicei un soi de bun privat, al cîtorva interesați din lumea politicianistă. Cui îi aparține statuia care se ridică într-o piață ? Răspunsul la această întrebare, edilii vremii îl concepeau într-un fel grotesc, conform mentalității deplorabile pe care, prin 1939, într-un carnet



Scanned with OKEN Scanner

de „mizantrop", o condamna G. Călinescu : „statuia e a lui Tăkiță, a Șefului, nu a cetății".

Astfel, Bucureștiul rîvnea zadarnic după un monument al lui Eminescu sau Caragiale ; dar i se ofereau în schimb efigiile lui Gogu Cantacuzino, Protopopescu-Pake ori Carada. Iată, prin 1925, un grup de scriitori au luat inițiativa ridicării unui monument lui Eminescu. „În sfîrșit — scria atunci Camil Petrescu — s-ar putea întîmpla ca această capitală prăfoasă, noroioasă sau troienită de zăpezi după anotimp, să fie înflorită de planta de piatră care ar fi materializarea simțirii eminesciene". Nădejde zadarnică, fiindcă lucrul nu s-a putut face ; iar cînd chestiunea a ajuns în fața Camerei, Ionel Brătianu a respins-o cu o rece tăcere, care voia să fie o admonestare pentru cei entuziaști. Nu i se îngăduia marelui poet onoarea unei statui în București, rezervată numai directorilor de bănci liberale ori unor personalități găunoase ale politicii burghezo-moșierești.

Dar azi amintirea unui artist ca Eminescu poate sta triumfătoare pe soclul monumentelor publice ; azi gloria poetului își poate pogorî nestînjenit aripa peste spațiul vast al piețelor care așteaptă imagini de eroi. Cu unele din aceste imagini, capitala noastră se cade neîntîrziat împodobită. Oare există figură de mare prestigiu, din veacul trecut, capabilă, mai bine decît aceea a lui Bălcescu, să reprezinte sforțarea lucidă către libertate și progres ? Bălcescu, de la care ne-au rămas rînduri de năvalnică admirație pentru „poporul nostru al Capitalei", pentru purtarea maselor bucureștene în revoluție. Această revoluție din 1848, ca și răscoala lui Tudor, din 1821, trebuie glorificate în graiul fără de moarte al bronzului. La fel cu Unirea Țărilor Române, altă răscruce istorică, unde mulțimea bucureșteană și-a spus hotărîtor cuvîntul. Ideea pe care Paciurea o închipuise cîndva, pornirea tumultuoasă a vulturului și a zimbrului, precipitați laolaltă să frîngă uneltirile ce împiedicau unirea, a trebuit să rămînă atunci doar în provizoratul unei machete. Astăzi, însă, astfel de evenimente sînt chemate să treacă firesc din inimile oamenilor pe treptele de piatră ale monumentelor. Și omagiul statuarei trebuie să răsplătească generos jertfa atîtor luptători ai clasei muncitoare, a celor care au pie-



Scanned with OKEN Scanner

rit la 13 decembrie 1918 și la 16 februarie 1933. Chemarea lui Vasile Roaită să răsune peste veac, din înaltul unei columne albe. Cine construiește socialismul respiră firesc într-un climat de elevație civică. Avem acum condiția sufletească a monumentelor grandioase, în stare să concentreze năzuințele unui popor. Noile piețe care se deschid spectaculos, vastele perspective care se constituie acum își vor căpăta personalitate deplină prin sigiliul sculpturilor. În fiecare statuie istoria va izbucni prestigioasă, sub ochii omului de pe stradă, ca să-l învețe a gîndi pe măsura istoriei. De zidurile unora din marile edificii văd sprijinite statui care să ne facă gîndul drept, precum ținuta lor verticală. Pe străzile Capitalei să ne simțim înconjurați de oastea întreagă a atîtor bravi ai talentului și ai perseverenței, care au cucerit merite și faimă poporului nostru : Vlaicu și Grigorescu, Luchian și Enescu, pentru a nu-i pomeni decît pe cîțiva. Știm, se lucrează și s-au organizat concursuri pentru a dărui orașului astfel de monumente. Să nu procedăm cu prea multă încetineală la realizarea acestei datorii.

E o datorie care trebuie împlinită cu un simț acut al calității, cu o conștiință artistică severă. Măiestriile, poftite la întreceri largi, au putința să afirme răspicat, cu acest prilej, maturitatea sculpturii noastre. Pentru artiștii care se rostesc în lut și în piatră, împrejurarea ar însemna o probă de categorică destoinicie : și ar însemna, de asemenea, cea mai frumoasă reparație pe care ar primi-o sculptura românească pentru ofensele îndurate în trecut. Căci — să nu uităm — oficialii culturii moșierești și burgheze nu-i solicitaseră, timp de aproape 30 de ani, nici un monument public unui creator viguros precum Paciurea. Dar se adresau curent unui Dubois care nu se jena să le trimită statui lucrate de mîntuială, în disprețul comanditarilor ; producții pompoase, de o emfază caricaturală : fotografia de bronz a unor domni în redingotă, figuri alegorice ținîndu-și ridicul brațele în poza unor maeștri de balet.

Sub ochii proaspeți ai unui public vibrînd de mari elanuri, statuarul e obligat să gîndească îndrăzneț ; să nu se reducă la un program de simplă fidelitate portretistică.



Scanned with OKEN Scanner

Constructorii vrednici, care prefac Bucureștiul într-o capitală modernă, au dreptul să privească opere exaltante, creații care să ne poarte cugetele în orizontul unor nobile înțelesuri simbolice.

Au existat cetăți în antichitatea grecească — scria Winckelmann —, care se făcuseră cunoscute numai pentru că adăposteau o statuie frumoasă. Cetatea noastră, pornită invincibil către viitor, către lumina magnifică a socialismului, trebuie să strălucească prin zeci de statui memorabile.

*1960*

Scanned with OKEN Scanner

# CULTURA IMAGINILOR

A fost o vreme cînd, dintre arte, literatura dăruia gloria cea mai înaltă și scriitorul se credea mandarin suprem și inamovibil în imperiul delicat al artelor. Constituindu-se în emblemă exclusivă a culturii, condeiul se ținea nu o dată trufaș față de măiestriile plasticii și ale muzicii ; se apleca spre ele cu aer protector, dacă nu le ignora cu suficiență. Acest egocentrism de breaslă ne apare anacronic, opus mersului firesc al civilizației.

Fiindcă viața contemporană, cu ritmul ei intens, aruncă în circuitul culturii mijloace noi, nebănuite altădată : radio, fotografie, cinema, televiziune. Fiindcă secolului nostru îi este foame de imagini. A gîndi astăzi că educația estetică se poate reduce mai departe la simpla cultură literară înseamnă a uita ceea ce pretinde de la noi și ceea ce ne oferă epoca în care trăim. „La littérature c'est la civilisation", scria, la vremea lui, Victor Hugo. În zilele noastre, dimpotrivă, mai mult ca oricînd civilizația se refuză unei asemenea identificări abuzive. Civilizația actuală aduce tocmai noi posibilități de a face operă de cultură și dincolo de carte ; de a deschide drum mai lesnicios culturii în viață, de a-i îngădui mai des să se insinueze în preajma noastră.

O întîmpinăm ca muzică, pe care o asculți oricînd, la radio, fără o pregătire specială de atenție, în chiar abandonul odihnei ; sau ca imagine vizuală, prin care cinematograful și fotografia îți mijlocesc — infinit mai ușor decît



Scanned with OKEN Scanner

se întîmpla altădată — priveliștile lumii. Aceste daruri sărbătorești, pe care tehnica modernă le-a făcut culturii estetice, sînt puse azi, în țara noastră, mai mult ca oricînd la dispoziția maselor. Aceste prezențe tehnice ne ajută — ne solicită ! — să organizăm educația artistică într-un spirit larg, cuprinzător.

Iată, de pildă, fotografia. Înainte de dezvoltarea admirabilă pe care a cunoscut-o ea în secolul nostru, existau muzee de artă, depozite distincte, izolate ; unități care dădeau o pricepere parțială, disparată, a artei. Astăzi, grație mai ales fotografiei, se constituie tot mai limpede acea realitate a cunoașterii și a gîndirii pe care Malraux a numit-o „muzeul imaginar" : conștiința clară despre zestrea plastică a întregii umanități, conștiința care unește sub un arc uriaș cupolele tuturor muzeelor. Fotografia, — mai ales în culori — și filmul de artă împing infailibil comorile trecutului spre viitor. Cît de departe este vremea cînd un artist precum Benvenuto Cellini se străduia, cu pana în mînă, să-și descrie operele, în biografia pe care ne-a lăsat-o, ca să aibă certitudinea că urmașii vor ști ceea ce a creat el ! Prin nivelul ei tehnic, prin fotografie, epoca noastră realizează pentru întîia oară condițiile unei difuziuni vaste a cunoștințelor de istoria artei. Ea cheamă marile opere ale plasticii să-și capete locul pe care-l merită în existența noastră culturală ; „farurile" — am în minte metafora celebră a poetului — pot străluci biruitoare peste cețurile oricît de dese ale uitării.

Timpul nostru e timpul imaginii, au observat unii esteticieni contemporani, care au vorbit despre primatul vizualului. Dar pentru noi, pentru oamenii socialismului, imaginea nu înseamnă goală violență senzorială și degradare a culturii ; semnul prezentului nostru nu e reclama care obsedează văzul și automatizează gîndirea. Se poate face, prin mijloace vizuale, cultură profundă ; primatul vizualului va să fie pentru noi un recurs perpetuu la capodoperele artei, convocate să se instaleze definitiv în intimitatea gîndirii noastre. Socialismul îndeamnă masele spre frumosul cel mai înalt al imaginilor. El a dat pîine oamenilor muncii, dar le rezervă altceva decît *circenses* ; adică altceva decît simple spectacole hărăzite ochiului, decît



Scanned with OKEN Scanner

petreceri fără consecinţă. Lenin a spus-o, chiar în primii ani după revoluţie, într-o convorbire cu Clara Zetkin : „Muncitorii şi ţăranii noştri merită într-adevăr mai mult decît *circenses*, ei au dreptul la arta adevărată, la marea artă". Socialismul abordează sănătos şi energic problema educaţiei estetice. El deschide universităţi populare şi face să pătrundă expoziţiile pînă la ţară. El îi poartă pe cei mulţi spre miracolul artei pe căi scutite de umilinţă. „Cizmarule, nu îndrăzni să-ţi înalţi ochii şi să judeci mai sus de sandală", glăsuia un dicton pe care antichitatea i-l atribuia lui Apelles. Umbra acestui principiu, pe cît de dur, pe atît de nedrept, se strecoară adesea şi în iniţiativele de culturalizare, care se produc în capitalism. Într-o antologie de scrieri despre artă, spre exemplu, am citit despre un intelectual bine intenţionat care îi conducea pe cizmarii unei şcoli profesionale la muzeu. Metoda lui recunoştea, involuntar, dictonul lui Apelles ; căci nu îndrăznea la început să urce dincolo de gleznă, nedînd, în faţa oricărui tablou, decît explicaţii privitoare la încălţămintea persoanelor reprezentate. Întîmplare surprinzătoare, dar semnificativă, pe care nu mă pot împiedica s-o confrunt cu climatul cultural din ţara noastră. La noi, dimpotrivă, educaţia estetică trezeşte în oameni curajul de a gîndi cu încredere despre artă, despre conţinuturile ei sufleteşti ; curajul de a începe de sus, de a privi tabloul de la cap. Fiindcă educaţia plastică aparţine inalienabil zonei de cultură numită umanism. Prin ea învăţăm ochii oamenilor să gîndească, îi deschidem spre înţelesurile lumii şi ale istoriei. De aceea cultura plastică este chemată să joace un rol de seamă în formarea sufletească a tineretului.



Scanned with OKEN Scanner

Capitalismul biruitor a însemnat o invazie a urîtului în existența mulțimilor : urîtul cotidian, al vieții căreia i se fură bucuriile, urîtul compact pe care-l naște atotputernicia banului. Din ochii celor mulți, socialismul n-are de șters numai lacrimile mizeriei ; el trebuie să învețe acești ochi să se înalțe nestînjenit, în orice clipă, către frumusețe. Să așeze, așadar, frumusețea în ordinea uzuală a vieții. Ceea ce Renașterea a făcut cu strălucire doar în folosul unui pumn de privilegiați, socialismul își poate propune să facă pentru toată lumea. Să ne străduim către acest țel vast, pe care abia viitorul comunist îl va împlini pe de-a întregul : a dărui oamenilor putința să trăiască într-o ambianță saturată de frumos, într-un spațiu de o mare densitate artistică.

Seniorii italieni din Quattro și Cinquecento amestecau multă ambiție vanitoasă și frivol senzualism în efortul lor de a pune sub semnul artei chiar și cele mai umile obiecte care le aparțineau : scobitorile de dinți — în metal, încrustate cu pietre scumpe, la curtea din Ferrara — ori zgarda șoimilor și a cîinilor de vînătoare. Noi, însă, dacă ne voim înconjurați neîntrerupt de lucruri purtînd pecetea artei, e pentru că în ele căutăm nu satisfacții ale vanității, ci prilejuri de a ne încrucișa, entuziaști, privirile, solidari la o întinsă operă de frumusețe. La o operă durabilă, care nu se bizuie pe un simplu apetit de senzații vizuale. Căci a așterne frumosul plastic pe suprafața întreagă a vieții



Scanned with OKEN Scanner

înseamnă a oferi văzului o sărbătoare perpetuă ; dar nu înseamnă nicidecum a-i acorda primat asupra inteligenței. O formulă ca aceea pusă în circulație de esteticianul René Huyghe, „civilizația imaginii", sună mai degrabă impropriu cînd o aplicăm la realitățile noastre. În socialism nu poate izbuti un complot al senzorialului împotriva gîndirii ; aceasta nu se lasă hipnotizată de chemarea intensă a senzațiilor. Cum spunea cu genială limpezime Marx, „desființarea proprietății private este completa emancipare a tuturor simțurilor și însușirilor omenești". Insul restituit stării sale „de om social, cu alte cuvinte de om uman", dobîndește o structură armonioasă, pe care n-o pot dezintegra aporturile, oricît de abundente, ale vizualității. În această conjunctură imaginea nu funcționează ca un factor de sărăcire intelectuală și de tristă dezumanizare, cum se întîmplă, cel mai adesea, sub cerul sfîșiat de reclame al marilor țări capitaliste. La noi imaginea devine firesc un instrument servind echilibrului lăuntric al omului ; imaginea care nu se opune cărții, precum în constatările lui René Huyghe, ci, dimpotrivă, i se asociază frățește.

Sub zodia acestor idei se așază, la noi, strădania de a da extensie frumosului plastic ; sub pavăza gîndului că impresia optică trebuie trecută dincolo de granița senzației, prelungită în emoție, în meditație. Cu aceste certitudini și imbolduri, să livrăm o vastă, neobosită ofensivă a frumosului : să veghem pretutindeni la progresul lui, să-i deschidem metodic drumul. Un drum care se desfășoară pe arii tot mai largi, care s-a resfirat acum și dincolo de orașe, în sate, unde s-au ivit — pentru întîia oară — expoziții de artă. Sînt semne că această ofensivă poate păși viguros, că urîțenia, care, de pildă, mai tronează în unele vitrine, nu scapă nedenunțată. O astfel de ofensivă va izbîndi, fiindcă nu aparține unor esteți impenitenți. Masele îi ies din toată inima în întîmpinare. Unui popor cu alese dispoziții pentru frumos, precum al nostru — dovadă, arta țărănească și ecloziunea picturii românești moderne —, educația plastică susținută îi oferă șansa unei afirmări masive, autoritare, în

cîmpul internațional al artei ; îi oferă piedestalul unui salt magnific către glorie.

Dacă purtăm o bătălie, să deschidem foc asupra prejudecăților care ne stau împotrivă. Iată, cultura plastică le mai apare unora ca un lux : o osteneală de care te poți dispensa, făcîndu-ți ucenicia gustului pe calea mai lesnicioasă a literaturii. Dar priceperea de a judeca plastica, de a te bucura deplin de ea, nu se ivește oricum, ca un fruct crescut pe neștiute, printre ramurile unei bune culturi literare. Și oricît ar comunica zonele artei, gustul nu se comportă ca un instrument universal, aplicabil deopotrivă în orice domeniu. Ochiul, de pildă, pe care l-a educat exercițiul poeziei nu se vădește numaidecît perspicace în materie de pictură. Un scriitor de netăgăduită delicatețe, cum era Dimitrie Anghel, tip vizual de altminteri, putea să se entuziasmeze de arta vulgar decorativă a lui Kimon Loghi. Lucrul e bine cunoscut. În schimb, un literat care nu se ferea de o anume cruditate în scris, energicul N. D. Cocea, respingea ferm producțiile lui Loghi ori ale altor pictori de aceeași ieftină speță ; și, prezentînd în 1910 Expoziția „Tinerimii artistice", în *Facla*, semnala cu agerime talentele autentice precum Petrașcu.

Dar nu-s, oare, de prisos exemplele, cînd e vorba de un adevăr atît de simplu ? Alimentul substanțial al literaturii nu ajunge ca să hrănească un gust cu adevărat cuprinzător. În cultura estetică a maselor trebuie făcut un loc mai larg educației plastice. Școala nu are dreptul s-o abandoneze inițiativelor sporadice ori plăpînde, conferințelor și cercurilor de amatori. În clasă, în programele școlare, pe lîngă istoria literară trebuie să pătrundă și istoria artei. Văzul adolescenților, încă pe băncile școlii, să se umple de miracolul culorilor, sufletul lor să viseze la monumente, la semnele de recunoaștere pe care omul le-a înfipt în alunecarea nesfîrșită a vremii. Care istorie, mai bine decît aceea a plasticii, ne poate învăța mîndria faptei constructive ?

Dar cei dintîi promotori ai unei largi culturi vizuale se cade să fie chiar artiștii. Or, la mulți dintre ei, domină obișnuința de a concepe oarecum muzeistic educația estetică a publicului, de a uita că frumosul se cere contemplat



Scanned with OKEN Scanner

oriunde, nu doar în alcătuirile ordonate și într-un fel festive care-s muzeele sau expozițiile. Avem un public tot mai numeros la expoziții, dar creatorii trebuie să descindă și în stradă, dacă țin ca ochii acestui public să adune în cupa lor toate înțelesurile artei. E bine că auzim tot mai des despre „estetica cotidianului", chiar dacă supără puțin lovirea cacofonică a celor două vocabule. Dar e mai bine să-i vedem angajați în realizarea acestei estetici întîi pe creatori și abia în al doilea rînd pe critici. Nimeni nu pretinde să reeditățm risipa adesea scandaloasă care s-a făcut în Renaștere, cu forțele și timpul marilor artiști ; atunci lui Piero dei Medici i-a venit în cap, pe o vreme de ninsoare mai bogată, să-i comande lui Michelangelo un om de zăpadă ! Însă anume împrejurări ne aduc, fără să vrem, în memorie exemplul lui Leonardo, care a căutat mecanisme pentru perfecționarea războaielor de țesut în Lombardia și a desenat modele noi pentru stofe. El se apleca, așadar, asupra unor chestiuni privind zonele dintre artă și industrie. E ceea ce ar trebui să facă artiștii noștri, pentru a curma aspectul dezolant al unora dintre articolele care se vînd la magazinele numite Artizanat sau Arta populară : lemn lustruit cu ornamente de o drăgălășenie fără noimă ; jucărioare de pene, de pînză, dînd tonul în vitrină, nimicuri care nici măcar nu sînt amuzante ; obiecte de o înfățișare obosită, fără savoare aspră și accent românesc. Astfel de piese „artizanale" nu mărturisesc participarea autentică pe care o reclamăm obișnuit artizanatului și n-au nici curajul să afirme deschis o anume strictețe industrială. Asemenea producții hibride, date drept „artă populară", nu ne pot reprezenta înaintea străinilor, care-s tentați să le cumpere. Să dezvoltăm, în schimb, acele izbînzi pe care ni le-a pus în față, astă-iarnă, ceramica de la magazinele Fondului Plastic. Să dăm mai multă atenție artelor ornamentale. Ceea ce nu vrea să spună că artiștii „de expresie" sînt datori numaidecît să urmeze pilda unui Picasso și să picteze ceramică. Dar să stabilească o comunicare mai vie cu mulțimea decoratorilor, așa încît „decorativul" să poată trece ușor pragul artei de expresie.

Ofensiva frumosului nu va fi eficace, dacă o vom gîndi doar ca un război mărunt împotriva oricărei vitrine



Scanned with OKEN Scanner

urîte. Condusă dintr-o perspectivă mai elevată, ea poate depăși o ispită pe care e oportun s-o semnalăm : ispita, pericolul, de a rezolva problema numai în limitele „bunului-gust". Cînd, de fapt, e vorba în primul rînd de creație ; și creația are nevoie mai ales de țîșnirea vervei, nu de frîna gustului. „Verva are un mers care îi este propriu — spunea Diderot ; ea disprețuiește cărările bătute. Gustul timid și circumspect își întoarce mereu ochii în jur, nu hazardează nimic, vrea să placă la toți, e rodul veacurilor și al lucrărilor succesive ale oamenilor." Cînd judecăm manifestările diurne ale frumosului, să nu avem în vedere, simplu, exigențele gustului, ci pe acelea mai complexe, ale frumosului. O modistă care combină avantajos culorile și izbutește lucruri neprevăzute are gust, dar fantezia ei e altceva decît aceea a creatorului. Se întîlnește, la unii artiști, aplecarea de a vedea cu ochiul modistei ; vreau să spun, de a evita creația, de a o escamota îndărătul soluțiilor unui gust, fie el delicat. Sînt arhitecți care cred că și-au îndeplinit misiunea dacă au dispus convenabil culorile unei fațade. Dar aici, la fel ca pretutindeni, reușitele inatacabile sînt cele care se obțin gîndind frumos dintr-o dată obiectul, nu făcîndu-l frumos prin aplicații decorative. Ne trebuie gust înnobilat de rigoarea ideii.

*1960*

Scanned with OKEN Scanner

În Directivele pe care le dezbate și le înfăptuiește acum întreaga țară, sînt amănunte în preajma cărora te oprești cu emoție. Căci nu trebuie să fii dispus spre transfigurare lirică sau comentarii sentimentale, pentru a poposi înfiorat lîngă rînduri precum acestea, privind producția hîrtiei : lîngă rîndurile care cer „înlăturarea diferențelor de nuanțe“ și „satinajul“ ei superior. Ajunge să iubești cu adevărat frumosul, să fii cu adevărat cărturar, ca să tresari de o plăcută gratitudine în fața unor astfel de recomandări. A existat altădată vreun partid care să bănuiască măcar că se poate ocupa de crearea acestor bucurii delicate ? De strălucirea dulce a hîrtiei albe ? Care partid de guvernămînt, din trecut, s-ar fi preocupat de asemenea țeluri estetice ? Care ar fi urmărit, consecvent, într-o mișcare de anvergură, să introducă frumosul în mulțimea nesfîrșită a produselor industriei, în imediatul vieții de fiecare zi ? Conducînd o operă grandioasă de industrializare, veghind la înălțarea unor giganți ai industriei grele. Partidul a găsit totuși răgaz să formuleze îndemnuri nuanțate în legătură cu aspectul estetic al atîtor și atîtor produse de uz nemijlocit, casnic. S-a gîndit la „folosirea de ambalaje estetice“, la extinderea ambalajelor de mase plastice, care dau un fel de gingășie pînă și produselor celor mai brutal prozaice — conservelor și preparatelor de carne. A prevăzut fabricarea prafului de bachelită



Scanned with OKEN Scanner

„într-o gamă de culori potrivite", pentru a asigura o înfățișare agreabilă obiectelor create de industria electrotehnică. *Directivele* Comitetului Central al Partidului din 25 februarie 1961 nu-s numai un program economic de mare interes pentru industrie și comerț ; sînt, într-un fel, și un program de frumusețe cotidiană. Citindu-le, simți cum viitorul pătrunde în prezent, cum lumina lui aprinde străluciri neștiute în realitățile zilei de azi. Te simți nițel ca Ivan Kozîrev, eroul dintr-o poezie a lui Maiakovski, compusă prin 1928. Acela, mîngîiat de bucuriile confortului pe care i le dăruia puterea sovietică, se credea parcă „în vizită la socialism !" Străbătînd aceste Directive, noi ne simțim oarecum „în vizită la comunism" ; vreau să spun, în curentul viitorului comunist care va da muncii plenitudinea proprie artei.

Căci în culturile patriarhale precum și în acelea folclorice, frumosul era organic, o dimensiune aproape constantă a muncii productive. În vreme ce capitalismul — regimul de folosire capitalistă a mașinii — l-a împins în condiția unui artificiu, exterior realităților fundamentale ale producției. Artizanul medieval realiza cotidian frumosul, muncitorul vede — o dată cu capitalismul — cum frumosul se retrage din producție, din practica vieții lui. Cînd se întîlnește cu industria, arta devine „aplicată", ca un lux, în loc să fie o dată inerentă a producției. Această dihotomie supărătoare, această ruptură între frumos și util, comunismul singur o poate anula, restaurînd unitatea muncii cu arta. O unitate realizată prin regimul nou, social, al muncii, nu prin renunțarea la cîștigurile tehnicii moderne. O unitate care să încorporeze și „lecția mașinii", pe care o exalta Le Corbusier, lecția de frumusețe constructivă implicată în unele mașini. Directivele Comitetului Central ne dau putința să visăm la aceste perspective radioase ale comunismului. Ele ne îndeamnă să căutăm modalitățile unei inserțiuni fericite a artei în producția industrială.

Directivele vorbesc, de pildă, despre „îmbunătățirea muncii de concepție tehnologică și constructivă" a mași-



Scanned with OKEN Scanner

nilor. Dar țelul cel mai însemnat de atins în această direcție de către artiști s-ar putea formula în termeni asemănători : e nevoie ca arta să-și spună cuvîntul în însăși creația obiectelor, nu doar la decorarea lor ; e nevoie ca frumosul să pătrundă în însăși munca de concepție a producătorilor. Dar pentru asta, artistul trebuie să pătrundă mai mult în fabrică, în realitatea zilnică a muncii industriale. Așa cum a făcut în materie de sticlărie Vera Muhina, cunoscuta sculptoriță sovietică. Directivele prevăd alcătuirea unui plan de măsuri concrete pentru îmbunătățirea calității în toate întreprinderile ; după cum prevăd constituirea unor unități care, sub raport calitativ, să fie model pentru ramuri întregi industriale. Astfel de fabrici, și în genere orice mare întreprindere a industriei ușoare, ar trebui să întrețină legături strînse cu Uniunea artiștilor plastici ; ar trebui să utilizeze intens sprijinul unor consilieri artistici, recrutați din rîndurile acestei uniuni. Ar fi o măsură organizatorică de real folos practic, o inițiativă cu admirabile consecințe. Acolo, în fabrica pe care ar ajuta-o, artiștii ar dobîndi o gîndire mai eficace, ar verifica siguranța și maturitatea unora din elaborările lor. Jean Lurçat, pictorul care e autorul unor superbe tapiserii, a povestit, în niște pagini scrise în 1947, cum și-a instalat atelierul chiar în inima războaielor de țesut, cum, alături de muncitorii de la Aubusson, au pus capăt, el și tovarășii lui — Gromaire, de pildă — tatonărilor, cum „și-au învățat, ca niște băieți, în fine serioși, meseria". Această maturizare a pictorului s-a soldat cu desăvîrșirea unei concepții artistice și tehnice care i-a îngăduit să producă tapiserii hotărît mai frumoase și în același timp de 50 de ori (!) mai ieftine decît ceea ce se căuta atunci în materie de tapiserie. Folosirea încrezătoare a resurselor artiștilor poate aduce economii sensibile industriei noastre. Am văzut, de exemplu, la noile *Galerii de artă*, covoare de cîrpe precum acela mare, de Elena Pană, de un colorit încîntător, amintind tonul piersicii. Transpuse pe scară industrială, astfel de textile ar fi mult mai ieftine decît unele covoare de aspect cam vulgar pe care le vedem în vitrine.



Scanned with OKEN Scanner

Dar pentru ca artiștii să influențeze astfel, prin însăși producția de masă, gustul publicului, se cere combătută o mentalitate pe care o împărtășesc destui plasticieni. O mentalitate pe care aș ilustra-o anecdotic, evocînd această întîmplare povestită cîndva de Diderot. Un tînăr fu întrebat de familie cum vrea să fie făcut portretul lui taică-său, care era fierar. „Puneți-i, răspunse el, haina de lucru, șapca, șorțul, să-l văd mînuind uneltele lui obișnuite ; și mai ales nu uitați să-i puneți ochelarii pe nas !“ În loc de asta i s-a trimis un portret în care taică-său avea o perucă frumoasă, o haină frumoasă și ciorapi de asemenea frumoși, iar în mînă o tabacheră arătoasă. Tînărul, care avea gust și adevăr în caracter — povestește Diderot — spuse familiei : „N-ați făcut nici o ispravă, nici voi, nici pictorul ; eu vi-l cerusem pe taică-meu cel de toate zilele, și nu mi l-ați trimis decît pe taică-meu de duminică !“ Nu mă refer, reproducînd această întîmplare cu tîlc, la o fază depășită a picturii noastre, cînd, în urmă cu 6—7 ani, mulți portretiști procedau la fel dacă aveau de înfățișat oameni ai muncii. Mă gîndesc, însă, la estetica nițel bătrînicioasă, care îi face pe unii artiști să-și gîndească opera numai în perspectiva unor expoziții, a unor confruntări într-un fel festive cu publicul ; la mentalitatea care îi sfătuiește pe unii plasticieni să n-aibă în vedere gustul de toate zilele al maselor, ci doar pe acela de duminică. Știu, unii au mai păstrat prejudecata că-și coboară cumva inspirația dacă fac și artă decorativă, precum Dufy, care a pictat modele de stofe, sau Picasso care a lucrat ceramică ; artă decorativă precum, la timpul lor, au făcut și atîția mari artiști ai trecutului, Goya, de pildă, cu seria celor 45 de cartoane pentru tapiserie. A lucra pentru industria textilă nu înseamnă numaidecît a coborî la efemerul pe care-l implică moda. Au existat pictori de soiul lui Boucher, ale căror figuri, chiar cînd sînt nuduri alegorice, aduc în minte, totuși, gîndul nimicurilor modei, al căutărilor de toaletă. Și există, la noi, ilustrații de poezie cu o linie amintind convenționalitatea frivolă a jurnalelor de modă. Perspectiva care se deschide azi artiștilor mi se pare tocmai reabilitarea decorativului,



Scanned with OKEN Scanner

abordarea cu suplețe a acestei probleme. Prezentul ne invită să căutăm — cum spune un pictor — umanul în decorativ ; să ne ferim de a desconsidera decorativul. Un artist, fără îndoială profund, cum a fost Renoir — care, de altminteri, pictase în tinerețe porțelanuri și evantaie — se indigna împotriva acelora care pronunțau cu dispreț vorba „decorator", „ca și cum asta ar fi un păcat". Iar despre statuia faimoasă a lui Rodin, înfățișîndu-l pe Balzac, operă pe care o considera o culme a sculpturii, pictorul nota un astfel de elogiu surprinzător : Acest Balzac „așa de decorativ !" Granițele nu-s absolute între arta majoră și acelea decorative. Ca să nu vorbim despre Extremul Orient, unde mai toată arta se vădește inseparabilă de decor. Europa a cunoscut de asemenea epoci în care obiecte de uz practic, din cîmpul artelor decorative, au influențat obiectele produse exclusiv pentru contemplare. Să pomenim înrîurirea orfevreriei asupra sculpturii romanice ?

Dar dacă artele ornamentale au capacitatea de a se înălța pînă la accentul expresiv al artei majore, nu rezultă nicidecum că decoratorul e îndreptățit să alunece într-o ispită pe care e locul să o semnalăm. La Galeriile de artă, nou deschise, ale Fondului plastic, am întîlnit, de pildă, vase de lemn strunjite, de forma unor popice, pe care ți-e frică parcă să le lași în picioare, ele șezînd mai bine culcate, cum le-am și văzut pe unele în vitrină. Astfel de produse nu mărturisesc net dorința artistului de a le înscrie în realitatea decorului cotidian. Sînt gîndite, ca și altele din preajma lor, oarecum *pentru expoziție*. În loc ca sala Galeriilor — care a fost proiectată cu price-pere și inteligență — să existe în vederea obiectelor pe care le adăpostește, se întîmplă mai degrabă că aceste obiecte par create pentru a pune în valoare localul sălii. Cred că de aceea, în Galeriile proaspăt deschise, unde se află destule probe de îndemînare și gust, afli totuși puține obiecte de care să ți se prindă sufletul, despre care să-ți inspui că ai dori să le ai neapărat în casă. Ceea ce nu înseamnă că, în ansamblul lor, Galeriile nu marchează o căutare binevenită (am zice : un „șoc al gustului"), care e utilă.



Scanned with OKEN Scanner

Utilă, fiindcă-i poate ajuta pe cei care lucrează în cooperativele numite „Artizanat" sau „Artă populară" să lepede o anume drăgălășenie moale, un fel fad și plat de a înțelege frumosul. Fiindcă, de asemenea, le servește un exemplu autorilor de bibelouri care se vînd la Romarta, cam scumpe și fără duh. Fiindcă poate oferi industriei cîteva prototipuri ingenioase, cărora Uniunea Artiștilor Plastici are datoria să le deschidă drum. Căci organizația de creație a plasticienilor și fiecare dintre artiști sînt chemați, cred, să lupte mai stăruitor pentru frumosul cotidian ; pentru frumosul pe care-l înregistrezi în mers, care-ți modelează pe nesimțite sufletul. Artiștii, cei dintîi, este firesc să se mîhnească de urîtul care-i întîmpină uneori pe stradă ; să se mire de taraba verde a unui Aprozar, lipită de pridvorul de la Colțea, cunoscut ca un monument al artei noastre vechi. Ei, cei dintîi, este firesc, să semnaleze atîtea firme stridente sau greoaie, cum sînt acelea negre cu litere bej, triste dar nu sobre, care stau agățate deasupra unor cofetării cu nume de floare. Sau manechinele în frac și rochie de mireasă, puse, ca niște arătări de panopticum, într-o vitrină cocoțată la etaj, în colțul Lipscanilor cu Șelarii. Într-un roman al lui Carco, o femeie se neurastenizează, obsedată de prezența statornică, peste drum, a unor manechine ciudate. Cele de care am pomenit, cîteva rînduri mai sus, nu-s nici ele prea reconfortante, în pitorescul lor desuet și cam straniu.

S-au făcut mari progrese la noi, în ultimii ani, în ce privește prezentarea vitrinelor. Directivele Comitetului Central arată că e nevoie să se extindă asemenea succese ; că aspectul vitrinelor și înfățișarea mărfurilor trebuie să fie pe măsura gustului și exigențelor celor mai severe. De aceea, artiștii ar trebui să semnaleze mai prompt îmbunătățirile pe care le cred de cuviință în acest domeniu ; de aceea, organele în drept ar trebui să facă apel, mai des, la ochiul competent și inițiativa artiștilor. Bineînțeles, nu vom pretinde plasticianului să trăiască din pictura de etichete ; dar să nu se simtă ofensat dacă i se cere un astfel de sprijin. Maiakovski, tocmai pentru că reflecta acut nevoile contemporane, nu s-a sfiit să scrie texte și să facă



Scanned with OKEN Scanner

desene pentru învelitorile de bomboane! Cine-și apără noblețea inspirației, ferindu-se de a fi util și de a da idei în domeniul acesta practic, înseamnă că nu e mistuit de setea imperioasă a frumosului. Avem talente numeroase, există posibilități indiscutabile. E vorba, însă, de a le întrebuința larg; de a răspunde amplu acestui program de frumusețe, pe care-l deschid în fața noastră Directivele Partidului.

*1961*

Scanned with OKEN Scanner

„Tot mai citești, maică ?“ Întrebarea asta, compătimitoare și îngrijorată, mustrătoare, ați putut-o citi prin 1939, într-o „cronică a mizantropului“ din *Jurnalul literar*. O punea acolo o gazdă ignară chiriașului său cărturar : omul i se părea suspect, pentru că citea într-una ; îl privea ca pe un ins ros de vreo boală secretă, atins de o vădită inferioritate socială. Cînd a scris G. Călinescu acest carnet de „mizantrop“, la fel cu baba ignorantă care întreba așa, gîndea de fapt, chiar dacă n-o spunea fățiș, o întreagă lume, acum apusă. Pentru oamenii respectabili care n-au altceva de făcut decît să agonisească, zăbava cărților e treabă nevrednică și frivolă. *Acest viciu nepedepsit, lectura...*, am găsit scris pe coperta unei cărțulii pentru bibliografi, publicată în urmă cu vreo treizeci de ani. Valéry Larbaud, scriitorul care-a ales o astfel de formulă izbitoare drept titlu al opusculului său, era un intelectual distins și un cititor pasionat. Însă pasiunile disprețuite trebuie adesea să se ascundă jenate. E de mirare, cînd ești silit să te rușinezi de îndeletnicirea ta, că ți se pare un viciu îngăduit ?

Ce titlu însă ar trebui să punem astăzi, la noi, unei scrieri despre cititori și despre lectură ? Cum le-ar suna în urechi, miilor de vizitatori ai expoziției de la Dalles, formula paradoxală la care se oprise Valéry Larbaud ? Ce ar gîndi despre ea oamenii care privesc cărțile adunate acolo, parcă spre omagiu ? Oamenii învățați să fie răsplă-

tiți pentru că au citit, premiați la concursuri de toți urmăriți, pentru că *știu*? Trăim în țara noastră o vreme care laudă, cum n-a mai făcut vreun alt timp, pe cititor și pe cel ce-i oferă cartea. O vreme care glorifică această virtute, răsunător mărturisită, lectura...

*

Un bun cititor nu e niciodată blazat și n-așteaptă să fie tras de mînecă insistent ca să i se atragă luarea-aminte asupra lucrurilor care-l interesează ; le iese el singur întru întîmpinare. La ospățul cărților nu-i trebuie, vorba lui Montaigne, „point d'aléchement ny de sause" ; mănîncă fără nazuri carnea crudă și pregătirile prea complicate mai degrabă îl obosesc. Pentru un astfel de cititor pare organizată expoziția de la Dalles : sobră, ponderată, evitînd tot ce-ar fi fost șocant. Vizitatorul e invitat să-și treacă cu răbdare privirea peste sute și mii de volume, a căror diversitate, ea însăși, convinge. Cifrele comparative, alăturate pe pereți, vorbesc elocvent, dar totuși cu o anume zgîrcenie — care e aceea a stricteței — despre proporțiile pe care le-a dobîndit astăzi actul culturii. Decorul încearcă, de cele mai multe ori, să nu distragă ochiul de la obiectele propuse atenției vizitatorilor, de la cărți. E, aici, un omagiu adus priceperii liniștite și sigure pe care o arată tot mai mult publicul nostru. Dar se întrezărește, totodată, în această expoziție, și o anume timiditate a gustului. Mișcarea de difuziune a culturii a cunoscut la noi, în ultimii zece ani, o asemenea amplitudine, încît, ca s-o figurăm, trebuie să facem apel la imagini mai îndrăznețe și să ne adresăm unui registru de impresii mai violente. Valurile enorme nu sugerează arhitecturi cumpănite și sobre. Am fi vrut, în această expoziție a cărții, mai multe lucruri care să vorbească imaginației. Nu numai o aglomerare de cărți (sînt așa de multe și totuși fatalmente nu-s toate, de vreme ce am văzut o scriitoare care, îngrijorată, se oferea să-și aducă de acasă nu știu ce volumaș pentru copii, omis !). Dar ce-ați fi spus de florile luminoase ale unor coperte, semănate, rare, pe fondul unui panou întunecat, simbolic alfabet clar pe o boltă obscură ? Sau de pagini de manuscris, mărite pînă la proporții de panou, ca să facă limpede truda cu-



Scanned with OKEN Scanner

vîntului la scriitorii contemporani care-s stilişti originali ? Sau de icoane ale plasticii, în stare să traducă, mai direct şi mai sezisant chiar decît cifrele, trezirea la cultură a mulţimilor ? Aşa cum e, expoziţia de la Dalles prilejuieşte destule bucurii ale memoriei. Atîtea titluri deosebite, unele conducînd spre orizonturile pe care le evocă fuga liniilor de pe coperta „Meridianelor", altele spre vechimea secolelor ! Atîtea voci care zumzăie tainic între coperte. Un bibliotecar dintr-un roman al lui Anatole France declara că e înnebunit de glasurile acestea certîndu-se, neauzite, în mulţimea cărţilor pe care le avea în pază. Poate pentru a-i scuti pe vizitatori de un asemenea accident, în expoziţia de la Dalles se aude mereu un pik-up, pe care se învîrt discuri Electrecord (de altminteri tot mai bune şi mai agreabil ambalate). Şi, uitîndu-se la vreo carte gravă de filozofie, ţi se poate întîmpla să asculţi un refren, care sună, dacă nu mă-nşel, aşa : „tipi-tipi-tipi-tom".

*

Aţi băgat de seamă cum arată emblema expoziţiei de la Dalles, însemnată pe numeroase panouri ? Reprezintă, cum se cuvine, o torţă. Dar flacăra ei are o învăluire rotundă, de plantă cu frunze groase ; iar trunchiul torţei seamănă cu o glastră. Decoratorul a simbolizat aici, poate fără să vrea, un tîlc al epocii noastre : flacăra culturii străluceşte azi cordial şi accesibil, aproape.

*1958*

Scanned with OKEN Scanner

Nu-i un deziderat himeric, e unul dintre îndemnurile prezentului : să facem larg cultură plastică, să trecem neșovăitor tinerele generații pe sub portalul magnific al artei. Să le călăuzim ordonat pașii, să le ajutăm a merge sigur spre bucuriile culorii și ale formei. Și cine să le dea mîna, cine să le conducă în primul rînd, dacă nu școala ? Istoria artei se cuvine introdusă în clase, instalată pe pupitrul elevilor, ca un obiect distinct de studiu. Peste umărul elevilor, peste caietele și gîndurile lor, visez aplecîndu-se familiar, protector, geniul lui Rembrandt și Michelangelo.

Căci școala poate să facă din artă o prezență apropiată, care să se întipărească neșters în sute de mii de priviri. Prin intermediul ei, se poate realiza ceva mai coerent și durabil decît prin oricare alt mijloc. Să ne gîndim că masele tineretului școlar sînt astăzi, la noi, nesfîrșit mai numeroase decît înainte ; școala nu mai este o insulă fragilă, într-un ocean de analfabetism și neștiință. Iată de ce nu greșim văzînd aici calea cea mai însemnată, direcția pe care s-ar obține maximum de randament în problemele educației artistice. Visez la viitorul artei în școli, dar nu cu nostalgia vagă a visurilor de vacanță.

O cale rodnică, măsuri de înțeles practic, despre asta e vorba. Apar astăzi la noi albume mai multe ca în trecut, pliante și reproduceri ieftine după opere de autoritate, menite să alunge de pe pereți ororile „picturii“ de gang ; filme și diapozitive, apoi atîtea conferințe, dispuse în cicluri



Scanned with OKEN Scanner

bogate, slujesc toate, sîrguincios, înaintarea culturii plastice. Acestor variate mijloace, folosite în țara noastră, școala e în măsură să le adauge o încununare de incomparabilă eficacitate : o acțiune metodică, de efecte mai precise, o operă de netăgăduită consistență. Pentru a-i măsura dimensiunile, să ne aducem în memorie aceste înțelepte rînduri, pe care le-a așternut cîndva Ibrăileanu : „a feri de scădere și de pervertire gustul poporului tău este un act de patriotism". Climatul și circuitul existenței burgheze a atentat la gustul popoarelor ; prin instaurarea mașinismului capitalist, frumosul a fost somat să părăsească activitatea productivă. De aceea, astăzi e un act de patriotism să înălțăm, la nivelul epocii noastre istorice, gustul oamenilor muncii, să-l facem să se dezvolte, pe măsura vieții morale complexe pe care o prilejuiește prezentul socialist. De la această îndatorire patriotică, școala nu poate absenta : educația plastică desfășurată în cadrul ei se va răsfrînge neîndoielnic asupra industriei și asupra întregii noastre realități. Căci nu înțeleg de ce școala i-ar învăța pe oameni ceea ce trebuie să știe despre lume, și nu i-ar învăța, de asemenea, cum să aleagă un obiect frumos ori cum să se îmbrace fără greș ? Sub ochii consternați ai unei odioase directoare de pensionat, sfidînd pedagogia ei obtuză, Sylvestre Bonnard, bătrînul savant din romanul lui France, desfășura în fața unei școlărițe albume fastuoase, cu costume extrase din pictura venețienilor. Nu e frivol să prelungești frumosul în întreaga viață cotidiană.

De ce amintim toate acestea ? Pentru că educația plastică pe care e hărăzită s-o instituie școala nu e nicicum o anticameră a Academiei de belle-arte ; pentru că problema culturii plastice în școală nu se reduce doar la educarea vocațiilor născînde. De aceea nu-mi par suficiente — deși sînt foarte utile — numai cercurile artistice, de desen și pictură, care ființează astăzi mai ales pe lîngă Casele pionierilor. Folosul lor este indiscutabil, ele susțin talentele în mijire, adunîndu-i pe elevii care manifestă aptitudini în direcția plasticii. Existența lor, de neconceput altădată, constituie, ea însăși, unul din semnele emoționante ale prezentului nostru : ale grijii ca nici un talent să nu se piardă. La unele din aceste cercuri — citeam nu de mult chiar în *Contemporanul* — se prezintă în fiecare ședință,



Scanned with OKEN Scanner

timp de 15 minute, opera cîte unui artist : „pictorul săptămînii". Dar ceea ce ne trebuie este să afle toţi elevii despre aceşti pictori, despre Grigorescu şi Luchian ; să dăruim elemente de cultură plastică unei mulţimi de şcolari, nu numai cîtorva copii talentaţi. Orele de desen, din clasele elementare, formează mai degrabă deprinderi utile, dar nu o cultură ; şi o anume zestre de cultură plastică e necesară tuturor absolvenţilor şcolilor medii, indiferent dacă se simt sau nu înclinaţi să mînuiască pensula şi să deseneze.

Aceasta va contribui la atingerea desăvîrşită a ţelurilor umaniste pe care şi le pune învăţămîntul nostru. Te simţi aparţinînd umanităţii, cînd te ştii solidar cu istoria ei, prins în lanţul neîntrerupt de eforturi creatoare din care se alcătuieşte grandoarea seminţiei noastre. Istoria artei ne învaţă frumuseţea actului de a construi şi nobila ambiţie de a dura astfel peste milenii ; ea exaltă mîndria de a te numi om. Lîngă tablourile marilor maeştri poţi intui — mai concret decît în orice manual de istorie — gestul epic şi măreţia. Dacă unui elev nu i s-a dat putinţa să vibreze de elanul patetic al *Libertăţii călăuzind poporul* — opera celebră a lui Delacroix — înseamnă că educatorul său nu şi-a împlinit mulţumitor misiunea ; căci, prin asemenea imagini, privirile tinere se pătrund definitiv de poezia istoriei, de sublimul pe care-l realizează luptele maselor. Cînd un şcolar a avut în faţă exemple din opera teribilă a lui Goya, să spunem execuţia din *Tres de mayo (Trei mai)* sau reproducerea unor gravuri, sufletul său va păstra pentru totdeauna mînia împotriva opresorilor. El va şti — cu atît mai mult — să respingă cutremurat ororile războiului şi va putea spune, cu ochii pătrunzători ai celui care a văzut dezastre şi-i urăşte pe aducătorii dezastrelor : „Yo lo vì !" (Am văzut asta). Istorie, fierbinte, acuzatoare, e şi litografia de neuitat a lui Daumier care înfăţişează *Strada Transnonain,* masacrul unor nevinovaţi dintr-un cartier muncitoresc ; istorie sînt şi oamenii neclintiţi pe care Käthe Kollwitz i-a grupat, într-o gravură, la căpătîiul comunistului Karl Liebknecht, ucis de reacţiunea prusacă.

Nu, elevul nu va fixa istoria în concretul, în plastica gesturilor ei, dacă îl lipsim de ajutorul pe care i-l oferă



Scanned with OKEN Scanner

percepția artei. Fără să aibă pe retină imaginea cazacilor lui Repin și mai ales lumea tablourilor lui Surikov, școlarul va rămîne cu o idee prea vagă despre trecutul rusesc. Dar, bineînțeles, nu vom preda istoria artei ca o simplă ilustrație a istoriei generale. Dimpotrivă, marile evenimente ale artei trebuie înfățișate astfel, încît să se înțeleagă că ele reprezintă, la rîndul lor, evenimente istorice majore. Manualele de istorie dau astăzi, de obicei, indicații mai competente ca în trecut la capitolul Cultură. Dar le dau adesea cu literă *petit*, ca pe un apendice acceptat de nevoie ! De aceea istoria artei nu poate încăpea în manualele de istorie generală ; ea se cuvine studiată, măcar două ore pe săptămînă, în ultimul an, dintr-o perspectivă adecvată, ca un obiect distinct. Așa cum se face, mult mai pe larg, cu istoria literaturii române. Căci sînt — și mi se pare absurd — intelectuali care cunosc detalii cronologice privind nu știu ce războaie de cucerire, dar ignoră esențialul despre monumentele exemplare ale umanității. Unora din aceste monumente s-ar cădea să le reținem nu numai înțelesul artistic, dar și destinul istoric, soarta devenirii lor în timp. Astfel de opere trebuie urmărite cu respectul atent și emoția datorite marilor încordări creatoare ale umanității. Și nu pot să nu-mi amintesc aici tonul mișcat cu care Odobescu povestește ruinarea Parthenonului în secolul al XVII-lea, explozia templului sub bombardamentul venețienilor, apoi distrugerea cîtorva din sculpturile sale de căpetenie, sfărîmate cînd au fost desprinse de pe fronton la porunca amiralului Morosini. „Iasma periciunii — comentează cu tristețe scriitorul — își înfigea din ce în ce mai adînc ghearele în acele minuni ale geniului artistic, pripășite acum pe cîmpurile de război."

Și pentru că a venit vorba despre Odobescu, oare ce înțelegere a operei lui ar căpăta un absolvent de școală medie, care n-are nici o noțiune întemeiată despre arte ? Chestiunea relației dintre literatură și plastică e nespus de complexă, dar, fără a cădea în prejudecăți parnasiene, e evident că elevul va pricepe mai bine plastica imaginilor și a ideilor poetice dacă ochiul său va dobîndi elemente serioase de cultură artistică. Credem că facultățile de filologie ar trebui să cuprindă secții sau măcar catedre de isto-



Scanned with OKEN Scanner

ria artei, pentru a pregăti cadrele trebuitoare învățămîntului de acest fel din școlile medii. La îndemînă ne stau, în vederea acestui învățămînt, și atîția artiști care, predînd istoria artei, vor fi bucuroși să formeze un public competent și statornic pentru creația noastră contemporană.

Dar nu e rostul acestor rînduri să înfățișeze în detaliul lor posibilitățile de care ne putem servi ca să aducem arta în sălile de clasă. Ceea ce ar trebui amănunțit este cîștigul moral care se leagă de o asemenea măsură ; capacitatea, de pildă, pe care plastica o dă, mai mult decît literatura, de a înțelege arta ca muncă, nu ca goală imaginație. Rezistența mai vizibilă a materiei, în meseria sculptorului, de exemplu, îl ajută pe elev să înțeleagă mai bine eficiența sensibilă a travaliului creator, caracterul său de *act*. Predarea istoriei artei răspunde — și pe această cale — preocupării de eficiență practică pe care o urmărește întreg învățămîntul nostru. Lecția lucrurilor, obișnuința recursului viu la realități — această direcție sănătoasă a școlii noastre actuale —, se poate sprijini strălucit pe studiul plasticii : pe felul mai direct al percepției care e propriu artelor văzului. Profund învățată, istoria artei este un mijloc de a preveni verbalismul, ruptura de realități pe care o poate aduce cuvîntul. Spirite mari au afirmat această nevoie de a se sprijini pe imagini, pentru a sta ferm pe terenul realului. „Vorbim prea mult, ar trebui să vorbim mai puțin și să desenăm mai mult.“ Este un gînd al lui Goethe.

*1961*

Scanned with OKEN Scanner

# *ACESTA NU E EMINESCU !*

De cîteva săptămîni, în punctele Cișmigiului cele mai frecventate duminica, acolo unde fotografii prind în poză perechile de ocazie, au apărut niște machete de ipsos. S-ar zice că e un decor anume comandat, pentru a asigura prosperitatea acestui gen fotografic : Eminescu sculptat, ca un june prim, cu mină foarte „avantajoasă", convențional preocupată, zîmbindu-și parcă sieși complezent.

Pe linia odihnitor geometrică a aleii principale, pe axul ei care conduce ochiul pînă departe, stă acum expus — iremediabil mediocru — un astfel de proiect, care obturează cîmpul privirii, meschinizînd perspectiva. La vreo 50 de metri mai încolo, la altă intrare în grădină, ne întîlnim cu același paznic planturos, cu aceeași machetă de o glacială banalitate. Noroc că nu ne iese în cale și a treia oară ; ar trebui să zicem fără înconjur că, din mediocritatea cea mai placidă, repetiția a făcut un coșmar kafkian.

Dar să nu uităm esențialul. Aici platitudinea nu se resemnează să fie ea însăși, chiar și dedublată. Dimpotrivă, își permite cochetăria de a semăna cu Michelangelo : se așază în oglindă și își spune : „Parcă aș fi *Il Pensieroso !*" Într-adevăr, și-a compus o atitudine care e aceea a statuii celebre ; doar, cum se întîmplă în oglindă, dreapta a devenit stînga și invers. Există, bineînțeles, și cîteva diferențe : de pildă, statuia noastră — Eminescu —

nu poartă coif, ca Lorenzo de'Medici. Iar palma întoarsă acolo în afară — detaliu imprevizibil și genial — este aici corectată, depusă moale și comun pe coapse. Și — încă o diferență de concepție ! — sculptorul nostru se arată preocupat să dea personajului o dimensiune mai cotidiană : de aceea, probabil, sugerează sîrguincios pînă și uzura ghetelor : pentru ca Luceafărul să pară mai „terestru".

Totul, deci, e vulgarizat, tot ce era sublim la marele florentin devine aici oarecare, clișeu găunos, confecție rece. Zadarnic capul statuii vrea să fie „frumos", de o fadă corectitudine ; impresia morală pe care o lasă sculptura este aceea de urît — urîtul lipsei de gînduri și de inspirație. De aceea ne-am îngăduit aceste sarcasme : pentru că nu ni se pare demn de un artist cu reputație, cum este C. Baraschi, să se înfățișeze cu un astfel de Eminescu. Pentru că trebuie să veghem împotriva urîtului : atunci cînd, mai ales, nu se ascunde modest în boschete, ci stă — *Hannibal ante portas* — înfipt drept în fața Comitetului pentru Cultură și Artă al Capitalei noastre.

Această Capitală, știm, a visat în zadar, decenii de-a rîndul, o statuie a lui Eminescu nobil gîndită, suveran frumoasă. Schițe precum aceea zbuciumată, concepută cîndva de Paciurea, n-au găsit în trecut climatul trebuitor pentru a fi duse pînă la capăt. Îi revine epocii noastre îndatorirea și puterea de a realiza monumentul acesta. E o datorie care trebuie împlinită în acord cu întreg contextul viu al artei noastre, plin de talente și inițiative creatoare. Cînd s-a înaintat serios pe drumul înțelegerii complexe a fenomenului eminescian, departe de interpretările trivializante, — se poate oare ca efigia statuară a poetului să se alcătuiască searbăd, din clișee ? Secolul nostru s-a învrednicit cu evocări de o genială intuiție — aceea a lui George Călinescu, în primul rînd, care în imediatul biografiei eminesciene face să tresară adîncimi insondabile și dimensiuni de mit. Ibrăileanu o spunea cu mulți ani în urmă, — Eminescu în bronz nu poate fi un domn în jachetă și pelerină, statuia lui este datoare să depășească scrupulul unei simple exactități



Scanned with OKEN Scanner

exterioare. Efigia lui Eminescu trebuie să desprindă în el o ipostază fundamentală a poporului român.

Sînt lucruri la care ne obligă să medităm proiectul prezentat de C. Baraschi. N-avem voie să rămînem indiferenţi la destinul acestui monument; n-avem voie să acceptăm o statuă inexpresivă şi inutilă. Chiar cunoscuta *mască* a poetului, imaginea aceea de răvăşitoare suferinţe — care e un document brut —, conţine mai multă putere de transfigurare decît capul stilizat, aşa de comun, al statuii din Cişmigiu. Există de pe acum imagini ale lui Eminescu, mai bune decît ceea ce ni se prezintă aici. Există un Eminescu plin de acuitate gravă şi de freamătul poeziei, bustul sculptat de Gh. Anghel. Şi există atîtea forţe proaspete, pe care le-ar exalta ideea unui astfel de monument. Se poate ţine un concurs riguros şi eficace pentru ca să avem o statuie demnă de Eminescu, în mijlocul Bucureştiului. Altfel, cu asemenea omagii neinspirate, înseamnă să mîhnim umbra poetului.

*1965*

Scanned with OKEN Scanner

# POEZIA PLASTICII

Scanned with OKEN Scanner

„Cine spune artă, spune poezie", nota într-un rînd Delacroix, un pictor care știa să gîndească și atunci cînd lua în mînă condeiul. „Nu există artă fără o țintă poetică." Rostindu-se astfel, marele pictor nu îndemna către confuzia vulgară dintre arte ; și nu voia nicicum să înece plastica în arbitrarul unui romantism făcut din ieftine aproximații. Operele de rigoare clasică — statuara elină din secolul V — îi dau de altminteri, și ele, dreptate. Surîsul statuii grecești s-a putut oare ivi fără binecuvîntarea poeziei ? Poezia însemna deschidere înfiorată, întrebătoare către lume : logodnă uimită a omului cu firea. Dacă plastica n-avea, la grecii de demult, o muză anume, care s-o vegheze, ea se afla, într-un sens, în seama tuturor muzelor. Poezia nu se isca doar fugar pe obrazul statuilor ; pulsa în trunchiul lor de piatră ca o sevă generoasă, crescută din miezul cel mai adînc al creației.

Despre asemenea poezie este vorba : nu adăugată din afara gîndirii plastice, precum o podoabă, ci prinsă, ca un foc viu, în însăși mișcarea lăuntrică a gîndirii artistului. Cînd zicem, așadar, poezie, să nu citim „literatură" ; să nu ne vină în minte acele moduri de a cugeta care ignorează specificul limbajului plastic. Fraza lui Delacroix, citată mai sus, aparține tocmai unei pledoarii pentru specificul picturii. N-avem nevoie de o artă hibridă, nesigură între mijloacele literaturii și acelea ale plasticii : Renoir, cu spontaneitatea lui de temperament, e infinit mai poet decît

Böcklin, cel plin de reci intenţii literare. Poezia nu se lasă captată în producţiile ambigue, elixirul ei nu apare la pictorii fabricanţi de sirop liric, ci la artiştii cu meşteşug concentrat şi infailibil. Un obiect umil pictat de Petraşcu, borcanul cu pensule, conţine mai mult fabulos decît toate sceneriile feerice gen *Vîrful cu dor* al lui G. D. Mirea, imaginate de pictori care credeau că poezia înseamnă extaz factice şi lînced. Alchimia lirismului nu se desfăşoară eficace decît la artiştii capabili de rigoare plastică, fie ei, precum Petraşcu, avari cu efuziunile.

Poezia în pictură, ca şi pretutindeni, nu se caută propriu-zis, ci, cum s-a spus, *se găseşte ;* la un anume grad de ardere interioară, la un punct de radioasă incandescenţă a cunoaşterii artistice. Ca să ajungă la poezie, artistul nu trebuie să amenajeze realitatea într-un spectacol fastuos, cum îşi amenaja Monet grădina, paradisul cu nuferi, punînd să se smulgă peste noapte orice floare fanată. Din realitatea cea mai obişnuită, poezia ţîşneşte în geizere nemătoare, pe drumul celor care ştiu *să vadă ;* care ştiu să privească uimit şi proaspăt, fără ticuri de practicieni ; care ştiu să gîndească elevat şi rodnic. „Fii întîi adevărat şi apoi nobil“ — sfătuia un meşter din trecut. Dar nu, un artist nu caută *a posteriori* noblețea, ca o podoabă venită din alambicarea unor stilizări de ultimă oră ; ci o are — dacă o are — în însuşi actul nemijlocit al percepţiei, în imediatul observaţiei. Cu alte cuvinte, el *vede nobil* realul.

A medita asupra poeziei nu-i numai o exigenţă a artistului plastic, ci mai ales a criticului, care la noi judecă prea des după norme formate în cîmpul exclusiv al prozei. Vreau să spun că modurile mentale şi procedarea criticilor se împărtăşesc prea mult din optica romanului şi prea puţin din aceea a poeziei. O confuzie, crescută din prejudecăţile Barocului — înstăpînită în comentariile secolului al 19-lea, de la Stendhal pînă la Barrès — ne îndeamnă să credem că *expresia* unei lucrări stă în *descrierea* complezentă a psihologiei, a sentimentelor, într-o grimasă de îndărătnicie analitică. Dar, ca şi poezia, arta plastică nu analizează pasiunea, ci o *comunică*. Valorile morale ale unei figuri trebuie detectate în *prezenţa* lor directă. Convins că procedează bine, criticul reduce de obicei expresia



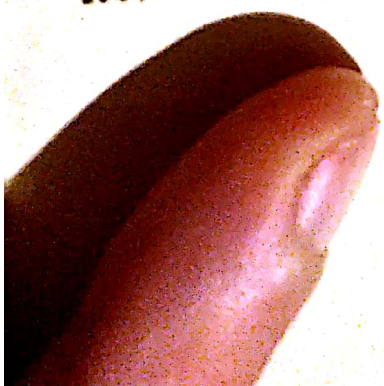
Scanned with OKEN Scanner

la ceea ce se poate detalia prin analiză psihologică. Şi e ameninţat astfel să devină inadecvat, exterior şi nomenclativ ; pentru că artele plastice sînt, prin natura lor, sintetice.

A da expresie unei lucrări înseamnă a-i da un suflet, a face să iradieze din ea o prezenţă subtilă, o prezenţă poetică ; un fluid care refuză gesturile convenite, acele instrumente cu efect previzibil, menite a face din expresie o demonstraţie crispată, pe cît de insistentă, pe atît de neconvingătoare. E un paradox plin de miez acela pe care-l formula Braque. Invers decît în ştiinţă — ceea ce intuieşte, ceea ce descoperă un artist nu se *probează* prin experienţe repetate : „fiecare probă diminuează adevărul" descoperirii. Pentru că aici descoperirea are unicitatea, irepetibilul poeziei. De aceea Braque putuse spune astfel, el care tocmai era un pictor aşa de temeinic şi de tenace. Marele artist uită mijloacele codificate, cu efect previzibil. Aşa cum Toulouse-Lautrec exclama fericit, în amurgul vieţii : „În sfîrşit, nu mai ştiu să desenez !" Suprema ştiinţă a unui artist e aceea care se poate inventa pe sine, în fiecare clipă.

Pe această cale se poate ajunge la o nobilă esenţializare a expresiei. Arta modernă are meritul de a fi redescoperit aceste fundamentale adevăruri. Concretul expresiei nu se confundă cu abundenţa analitică ori cu ostentaţia histrionică în care se complace cîte un portretist ; uneori irepetibilul, acel aer ireductibil particular pe care trebuie să-l aibă orice suflet, se vădeşte chiar în caracterizarea cea mai eliptică, redusă la condiţia unui simplu semn. De aceea, într-o hieroglifă cum e aceea a *Sărutului*, Brâncuşi — cel liniştit şi simplu — e infinit mai adînc decît nu ştiu cîţi portretişti pretenţioşi, care fac grimase ca să se arate psihologi. De aceea Klee este tulburător şi dă o stranie impresie de nelimitat — în oricare tablou, cît de mic, în oricare formă, ingenuu delineată, ca un desen de copil.

*1966*



Scanned with OKEN Scanner

Plutesc pe Canal Grande pentru a nu știu cîta oară, și mă întreb totuși mereu, la fel ca prima dată, ce îndrăzneală incredibilă, ce rămășag absurd a putut naște orașul acesta — cel mai fragil și cel mai coerent totodată ! E un rămuriș inextricabil de ulicioare în labirint, de multiple canale și, totuși, de sus, din Campanile, totul pare de o compactitate absolută : nu distingi aproape nici unul din firele subțiri ale sutelor de canale — numai o unduire fără sfîrșit de acoperișuri blînd cărămizii, sub cupole auguste.

Cele de la San Marco se arcuiesc precum o mirifică surpriză orientală, totul aici, de altminteri, este străvechi și imprevizibil ; în cea mai orgolioasă arhitectură se întrezărește nu știu ce fericită iregularitate, sub apăsarea veacurilor geometria tremură emoționant și organic. La cîte o fațadă verticalele încep să se îndoaie, te cuprinde ca o neliniște indicibilă și tandră, simți și mai aproape această frumusețe, care se abandonează nobil timpului, cu o moliciune melancolică. La statua lui Goldoni, pe manuscrisul care iese, dezordonat, din buzunarul scriitorului, stă, pitoresc, un porumbel ; un altul, iată, s-a așezat netemător, chiar pe copita înălțată a calului, la statua teribilului *Colleoni*, vestitul condottier. Bătrînețea orașului se întîlnește la Veneția cu aerul cel mai alegru, eternitatea mării cu gustul dezinvolt al carnavalului. La marea retrospectivă Max Ernst, organizată la Palazzo Grassi — una din manifestările deschise odată cu Bienala —, ceremonia ver-



Scanned with OKEN Scanner

nisajului începe printr-o improvizație în stil glumeț, aducînd a *commedia dell'arte*. Criticul care urma să vorbească simulează o mare încurcătură, își caută peste tot, pe masă și în buzunare, textul discursului. Chemat în grabă, un gondolier de palat, cu ținută marțială, răspunde, în dialect venet, că n-a putut găsi discursul : „O fi căzut în apă, signor dottore !" Bineînțeles, Ernst rîde cu poftă, urmat de asistență, se aplaudă, gheața e ruptă și criticul — scăpat astfel de rigorile unui stil prea oficial, inaugurează expoziția pe un ton de umor simpatic.

Dar trebuie culoare mai abundentă, pentru a descrie publicul unui astfel de vernisaj : lîngă figuri reprezentative — mari nume ale criticii și istoriei de artă, o serie întreagă de originali : lîngă altețe îmbrăcate protocolar și sobru, eleganțe în stil de corsari, bărbi hirsute și salbe de verigi zornăitoare. Pictori ca japonezul Ay-O, creatorul năstrușnicei *Camere tactile* de la Bienală, în pantalonași scurți ; în schimb, femei în pantaloni amplu evazați, ca un picior de elefant. Apoi manechine stranii, o fată cu capul livid, machiat astfel încît să aibă o paloare de mort, cu gene imense, adăugate ca niște lungi măturici, purtîndu-și creștetul pe orice căldură, într-un soi de cască groasă, în timp ce fusta urcă pînă la jumătatea coapsei, peste ciorapii de un roz electric. Un confrate, un cunoscut critic francez, ne lămurește că aceste manechine îl însoțesc ca niște insigne pe pictorul Karel Appel, olandez din grupul *Cobra :* o astfel de suită năzdrăvană e menită să ilustreze combinat estetica *pop* și aceea *op*.

Din fericire, lumina Veneției e atît de binefăcătoare, este în ea atîta exaltantă bucurie, încît astfel de exhibiții chinuite nu pot alunga atmosfera de autentică și proaspătă confruntare pe care cei mai serioși artiști se silesc s-o imprime Bienalei. Și cine va putea uita, din această mare întîlnire internațională, accentul de elevație și adîncime pe care l-a adus expoziția Giorgio Morandi ? O retrospectivă de înalt nivel, admirabilă ca organizare, menită să ilustreze „clasicitatea" acestui pictor italian, plin de o gravitate care sfidează orice măruntă ceartă experimentalistă. E adevărat că marele artist stă oarecum izolat, departe de zgomotul tulbure, adesea hilar, pe care îl fac atîția din confrații săi, adăpostiți în același pavilion. Un gazetar italian



Scanned with OKEN Scanner

scria că, printre brutalităţile lansate acum pretenţios, Morandi pare un fel de profet Daniil aruncat în groapa cu lei. Rămîne, însă, un element pozitiv : intenţia organizatorilor de a confrunta trecutul şi prezentul, de a obliga la o perspectivă istorică, de a însoţi Bienala cu asemenea manifestări, ori chiar cu altele, care ne duc mai departe, de exemplu expoziţia desenelor lui Pisanello, deschisă pe insula San Giorgio Maggiore. „Astfel istoria îşi scandează ritmul şi se continuă“ — încheia Mario Marcazzan, directorul Bienalei, la ceremonia de deschidere, după ce evocase fecundele confruntări la care ne-au invitat ultimele bienale, cu numeroasele lor retrospective.

Nu totdeauna, însă, istoria *se continuă ;* de cele mai multe ori, actualitatea Bienalei se defineşte nu printr-o raportare *dialectică* la trecut, nu printr-o nouă situare faţă de problemele mai vechi ale artei, ci prin voinţa, frivolă şi pretenţioasă, de a anula însăşi convenţia *artei*. Artişti imaturi, care nu au ajuns încă la pictură, proclamă prezumţios devize ca aceea care dă titlul expoziţiei lui Ernst : *Dincolo de pictură*. Fără curiozitatea ironică şi graţia subtilă a unui Ernst, fără experienţa lui îndelungată, ei îşi închipuie că se află *dincolo de pictură*, cînd, de fapt, sînt încă *dincoace* de ea. Această năzuinţă de a face să explodeze nu doar sistemul tradiţional de valori, ci însăşi convenţia fundamentală care defineşte o artă şi o face posibilă, explică ciudăţeniile unora dintre premiile Bienalei. Marele Premiu pentru Pictură, acordat unui italian, a revenit lui Lucio Fontana, care n-a prezentat picturi, ci nişte volume albe, ca nişte dulapuri candide, avînd în mijloc, monoton şi strict, o lungă despicătură neagră. Iar pentru Premiul de Pictură acordat străinilor, juriul s-a oprit la un inventiv combinator de agregate mecanice, nici el pictor, ale cărui invenţii sînt bule pe resorturi, mai mici sau mai mari, după sistemul *jo-jo*, scaune care se scutură frenetic, cînd te aşezi pe ele, parcă te-ar respinge, oglinzi care fac o burtă ciudată şi ireverenţioasă, cartonaşe vibrante ca nişte bărbi de hîrtie, care, cînd apeşi pe un buton, „se zghihuie“ turbat — ca să folosim o vorbă a lui Creangă. Această petrecere trepidantă şi bufonă, din care nu lipseşte şi cîte un episod mai delicat — o alunecare de lumini cenuşii într-o proiecţie de filtre interşanjabile —,



Scanned with OKEN Scanner

a stîrnit sarcasmele comentatorilor. Într-adevăr, situaţia e cel puţin paradoxală : să afli inscripţia solemnă „Premiul Consiliului de Miniştri“ în mijlocul acestui bîlci de troznete şi zgîlţîieli. „Arta nu este Luna Park“ — citim în unele articole indignate — mai ales că premiatul despre care scriem este un argentinian, care tocmai se numeşte Le Parc.

Niciodată, de altminteri, de la secolul al XVIII-lea încoace, de la crepusculul Vechiului Regim, nu a existat un asemenea gust pentru jucării. Pe stradă, te întîmpină invenţii de o calitate foarte discutabilă, căţei de plastic parcă zbătîndu-se înecaţi, şi chiuind în lighene cu apă ; la restaurantul cel mai *en vogue* printre artişti, un negustor îşi desfăşoară printre mese alte creaţiuni de acelaşi tip, cîteodată mai izbutite, căţei care se mişcă în tot felul, scoţînd limba, piese de un iluzionism care a devenit semnul acestei Bienale. La pavilionul japonez, pe un perete întreg, e un fel de vastă jucărie, vag obscenă, o diafragmă în care eşti invitat să vîri degetul : cîteodată declanşezi o sonerie, altădată un troznet, altădată se porneşte un găunos discurs politic. O estetică a jucăriei, a toanelor ludice se rosteşte prezumţios, nu o dată, în actuala Bienală : un scandinav, Fahlström, reprezentant notoriu al mişcării *pop-art,* se exprimă astfel : „În fond, artistul trebuie să fie stimulul pentru un joc, şi cel care trebuie să joace este publicul“.

Mai mult decît publicul, joacă însă artistul. Şi joacă uneori cu o tristeţe pe care n-o alungă ingeniozitatea. La tînărul Martial Raysse, o speranţă franceză, premiată şi lansată cu mare tam-tam publicitar, nişte săgeţi de neon aşezate pe un soi de şine clipesc trepidant, lăsînd o impresie obositoare şi dură. Iar în petrecerile lui Le Parc, zace o umbră de ameninţare, departe de surîsul suav al mobilurilor imaginate altădată de un Calder. E o trudă a maşinii care suspină şi scîrţîie, e o torsiune aproape dureroasă, în cutare demonstraţie cinetică, de pildă o inocentă bandă de carton alb, care se răsuceşte lent, parcă s-ar chinui o fiinţă vie. Te simţi niţel ca un torţionar cînd apeşi pe un astfel de buton. Mai mult decît vesele, jucăriile Bienalei sînt grimasante.



Scanned with OKEN Scanner

Ce depărtare între pictura lui Ţuculescu şi această impenitentă petrecere cinetică ! Între această tehnicitate, absurdă prin nefuncţionalitatea ei funciară, prin gratuitatea ei provocatoare, şi între pateticul ireductibil al picturii lui Ţuculescu ! „O frumuseţe tînără şi sălbatică“ — scrie Mario de Micheli despre creaţia artistului nostru ; „Ţuculescu — o revelaţie“, sună unul din subtitlurile cronicii din *Unità*. În pavilionul României simţi autenticul unei experienţe înrădăcinate în străfunduri de viaţă colectivă : „Un întreg univers, extraordinar de reprezentativ pentru o ţară şi pentru sufletul ei“ — scrie Jacques Lassaigne, cunoscut critic francez, „mişcat de a regăsi opera completă şi, vai, deja încheiată a lui Ţuculescu“.

Dacă regulamentul Bienalei interzice acordarea de premii artiştilor care nu mai sînt în viaţă, Ţuculescu s-a bucurat totuşi de frumoase aprecieri, chiar din primele zile ale expoziţiei. Şi-au rostit admiraţia lor Carola Giedion-Welcker, autoarea celei mai bune monografii despre Brâncuşi, şi criticul american Sweeney. „Pentru un vechi prieten al marelui artist român Brâncuşi, este o plăcere mare — scrie el — să vezi calitatea operei unuia din compatrioţii săi.“ „Nuovi colori !“ exclamă satisfăcut, în caietul de impresii, cunoscutul pictor italian Emilio Vedova. O vocaţie de adîncă dăruire umană, o bucurie viguroasă, insondabilă a culorii, cutremurată în adîncuri de simţire — prin astfel de merite esenţiale se recomandă Ţuculescu — şi prin el România, la actuala Bienală.

*Veneţia, iunie 1966*

Scanned with OKEN Scanner

Pare paradoxal — și totuși aceasta e realitatea, cele mai frumoase tablouri din Palatul Dogilor, cele care alcătuiesc prezența cea mai tulburătoare, nu aparțin picturii venețiene, ci nordicului Hieronymus Bosch. La Veneția, așadar, diabolismul se poate legitima prin exemple ilustre, dragonul poate fi mai mult decît o eleganță heraldică, oroarea de altminteri nu-i absentă nici în picturile candide ale lui Carpaccio. În cutare din tablourile vestite de la Scuola degli Schiavoni, un arbore poartă înfipte cranii, cum într-un cuier benign ar sta pălării. Balaurul pe care, acolo, îl răpune Sfîntul Gheorghe, nu-i o apariție de neuitat ; dar pe sol zac trunchiuri cu capete blînd visătoare, fierăstruite în cele mai neașteptate *raccourci*-uri. Trupuri armonioase sînt secționate abrupt, paloarea statuară a unui tors sfîrșește în zdrențe de carne, mai sezisant ca în orice invenție suprarealistă. Și totuși — e lecția marii picturi venețiene —, neignorînd oroarea și demonicul, Carpaccio izbutește să le domine ; așa cum, tot într-un tablou al său, un soi de ornitorync, simbolică reprezentare a regnurilor inferioare, stă legat cuminte, cu frînghie, sub un pom.

La Bienală, însă, nu astfel de amintiri ingenue se impun. Dimpotrivă, în nu știu cîte variate înfățișări, recunoști parcă ispita unor duhuri malefice, abia travestite sub ironie. O răgașcă de aramă, cu un soi de enorme mandibule împungătoare, cu un cap imens, avansează în pași de ceremonie salonardă. Autorul, belgianul Reinhoud, o

intitulează *Préséance ; Je vous ai compris*, sună un alt titlu, de asemenea sarcastic, care se aplică unui cap vid, făcut din niște franjuri de metal, aducînd a păstaie. Numai că, în aceste creații ale lui Reinhoud, ironia face loc, de cele mai multe ori, unei fascinații ciudate ; n-ai apucat să intri în pavilionul belgian, și în față îți atîrnă un astfel de monstru metalic, arămiu, legănîndu-se parcă mut și amenințător totodată. Sînt aici capete simiești, ecouri venite din plăsmuirile straniu bestiale ale lui Goya, sînt altele de o sinistră jovialitate, care descind direct din Bosch, făpturi de coșmar, cu creștet imens, pe labe de broscoi. Reinhoud le-a dat nu știu ce acută amprentă, unii se călăresc, ambiguu și agresiv, unii se răsucesc precum niște turbane drăcești, spirale dintr-o geometrie a iraționalului. Coșmarul se însoțește cu o obsesie a golului, căci toate aceste plăsmuiri sînt într-o pojghiță roșcată ori verzuie ; cîteodată golul proliferează lăuntric, coaja metalică e încrețită multiplu, în anfractuozități ca de intestin. E, în aceasta, un fel de vertij, spațiile negative nu exprimă aici o pauză vitală, un moment dintr-o relativă alternanță, de plinuri și goluri ; vidul are aici un *înțeles absolut*, de negație demonică, de simbol al neființei. Să nu uităm, și în universul lui Bosch abundă tot soiul de cozi hidoase și paradoxale, butoaie care umblă, mari cît niște colibe, de aspect hilar, pergamentos ; iar *Paradisul* însuși, *Paradisul* păstrat la Palatul Dogilor, e un fel de pîlnie abisală, un tunel capabil parcă să te sugă pneumatic în golul lui verzui. În arta contemporană plăcerea golurilor este mai mult decît o preferință barocă, mai mult decît o sursă de pitoresc exuberant. În ea se rostește, nu o dată, o stranie ispită a neantului.

Barocă în aparență, prin sugestia de posibilă picturalitate pe care o conține, este și îndrăzneala sculptorului Augusto Perez din pavilionul Italiei ; busturile sale stau sub ghirlande în elipsă, sugerînd rama unor vechi oglinzi : unul dincolo, altul dincoace de planul imaginar al unor astfel de oglinzi. Altă dată, lîngă un cadru vid, dreptunghiular, sculptorul așază, simetric, două mere. Dezvoltînd sugestii ale poeticii lui Giaccometti din faza suprarealistă, astfel de lucrări produc, așadar, înăuntrul sculpturii, spațiul impalpabil pe care îl creează oglinda ; golul e scos



Scanned with OKEN Scanner

aici din orice determinare tectonică, din sistemul de raporturi cu care a operat întotdeauna sculptura ; el devine o metaforă a solitudinii hieratice. Căci figurile imaginate de Perez alcătuiesc niște herme stranii, capete care sînt promisiuni de frumusețe, retezate ciudat, de la gură în sus, o gură puternică și nobilă, un maxilar care seamănă cu chipul lui Amenofis IV. Golul oglinzii, deci, și golul unei absențe oarbe, iată elementele acestei poetici, care caută să prelungească fantomatic arta, dincolo de mijloacele definite ale sculpturii.

Alteori, însă, vidul e patetic, e semnul unei consumpții teribile, așa cum din cutare ființă omenească de la Hiroșima a rămas numai o pată pe un zid. Astfel se conturează forma umană la spaniolul Soria, ca o spărtură în lemnul carbonizat al unor vaste panouri. Printr-o ciudată răsturnare de situații, vidul poate deveni, așadar, metafora prezenței umane : un gol păzit cu drugi de metal transversali, cu fiare ruginite, un gol care vădește, însă, o elocvență irepresibilă.

Dar aș vrea, la capătul acestor rînduri, să vorbesc despre patetismul, de astă dată afirmativ, conținut în alte lucrări ale Bienalei. Etienne Martin, sculptorul francez care a obținut Marele Premiu, e un artist în stare să orchestreze amplu dialogul plinurilor și al golurilor. Mărturia unei aspirații spațiale de tip baroc, o lucrare a sa, pe care am văzut-o la Amsterdam, se numea, în chip semnificativ, *Omagiu lui Bernini*. Iar seria sa intitulată *Demeures* — organizări structurale de o volumetrie elementară și gravă, cu ceva de grotă misterioasă — e socotită un punct de plecare pentru întreaga reînnoire barocă a sculpturii-arhitectură. E o anume originară impuritate în alcătuirile acestui sculptor — comparată, de exemplu, cu Henry Moore, arta sa are mai puțină rigoare. Dar este, în el, în această asprime bolovănoasă, o putere care a fost asemuită cu „elanul pantheist al druizilor". O putere de afirmare care exclude ispitele abisale, care dă un accent de ireductibilă căldură, chiar și formelor expresionist turmentate. E destul să-l vezi — l-am cunoscut — cu silueta lui masivă, de om din Vendeea, cu barba lui sănătos patriarhală, dublat de un fecior care îl repetă ca aspect, cu o simetrie incredibilă, ca să-i în-



Scanned with OKEN Scanner

țelegi arta robustă. Trunchiurile și rădăcinile sale de copaci avansează spre privitor, ca imaginea unor vînturi puternic precipitate. *Strigătul* se înalță cu organicitatea naturii și cu patetismul unei autentice experiențe umane. Dinamismul golurilor e încorporat într-o artă de categorică energie vitală, deschisă mișcărilor cosmice.

E o atitudine creatoare care ne vorbește mai direct decît multe alte modalități artistice prezente la Bienală. Prin culoare, prin plenitudinea ei explozivă, Țuculescu, la rîndul său, răspunde solitudinilor și neantului. Seve prodigioase, o spaimă de gol, aproape barbară, îl fac să umple frenetic cîmpul tablourilor sale. Vehemența lui înseamnă viață mobilizată, la pîndă pentru a înfrînge senzația neantului. Un astfel de mesaj uman este menit să miște inimile, oricît de departe. A fost un prilej de mîndrie și de înaltă satisfacție să-l vedem pe Țuculescu prezentat la televiziunea italiană, în seara de 28 iunie, în contextul marilor retrospective ale Bienalei, îndată după Morandi, Boccioni și grupul temerarilor lombarzi, din jurul anilor 1930. Imagini ale panourilor din pavilionul nostru, tablouri precum *Testamentul pictorului*, se desfășurau însoțite de un comentar elogios — o nouă mărturie a interesului pe care îl poate suscita Țuculescu.

*Veneția, 1966*

Scanned with OKEN Scanner

Nu-mi închipuiam că telefonul poate fi atît de trădător, cînd i se încredințează textul unui articol ! Mi-a parvenit numărul din *Contemporanul*, unde era inserată o corespondență despre Bienală, transmisă astfel de la Veneția — și am constatat, spre exemplu, că din „simbol al neființei", vidul se transformase în „simbol al necinstei" ; că telefonul corectase activ *paloarea* prin *valoarea* și *tentația* prin *senzația*. Pentru *coji* — care ilustrau obsesia vidului — găsise echivalentul *cozi ;* iar din *plăcere* făcuse *tăcere !* A dicta la telefon începe să mi se pară un gest de o nesiguranță eroică și încrezătoare, un fel de *Bouteille à la mer*, aruncată stoic valurilor, precum sărmana sticlă din versurile lui Vigny !

Iată de ce îmi este cu atît mai greu să înțeleg febra tehnologică de care s-a lăsat bîntuită Bienala venețiană. Am aflat, în revistele care pregăteau expoziția și în manifestările ei, un întreg program de *artă tehnologică*, un program de ofensivă împotriva obiectului artistic, a exemplarului unic, — exaltînd, în schimb, serialitatea produselor industriale și mașina care le produce. Față de mașină, față de perfecția ei — pretinde un exeget, — noi încercăm un sentiment de „rușine prometeică". De aici, probabil, — soluție a unui asemenea complex de inferioritate — mimetismul industrial care se rostește în atîtea din plăsmuirile Bienalei. În pavilionul Elveției, la sculptorul Linck, acest recurs la aparențele industriale are un



Scanned with OKEN Scanner

aer salubru dar fad, cutare vastă piesă care se mișcă în felul unui sistem de greutăți este făcută din niște drugi vopsiți alb, ca la paturile de spital, mașinăria toată semănînd cu o masă mobilă, de chirurg. La spanioli, mimetizarea gratuită a altor industrii, de pildă cea navală, devine resortul creațiilor lui Gabino : suprafețe metalice, legate cu nituri, asemenea acelora care alcătuiesc trupul vapoarelor, se răsucesc în cornet, devin înfoiate pe mijloc, ca și cum vreun vierme le-ar lucra pe dinăuntru și le-ar face niște gurguie. Acurateţea industrială se lasă, deci, supusă unei prefaceri menite s-o facă absurdă. În *Homo Faber* zace un *Homo Ludens* — vor să proclame, nu o dată, elaborările Bienalei. La Pavilionul olandez ni se distribuie și un manifest care încearcă să definească urbanistic nevoile unui astfel de om, conceput ca o ființă esențialmente jucăușă. „Autorul — spune acolo pictorul Constant — prevede o societate ludică, în care oamenii nu vor mai fi obligați să muncească pentru a trăi. *Noul Babylon* este lumea poetică în care va locui Homo Ludens de mîine.“ Bineînțeles, acest urbanism este fictiv, planurile desenate de Constant sînt opere de *grafică*, ele *mimînd* doar, în gratuitatea lor, funcționalitatea unui proiect arhitectonic ; tot așa cum Mondrian își prezenta pictura — carelajul ei de implacabilă geometrie — ca o propunere urbanistică.

Sub acest semn, de fictivă funcționalitate, se așază și industrialismul ostentativ din ultima Bienală. La Constant, niște grătare metalice, valve de sîrmă, nu lipsite de putere sugestivă —, se inspiră din desenul radarelor ; și iată alte radare, minuscule acestea, din fire de cupru, spiralate ca niște scoici ireale, la germanul Günther Haese, care a luat unul din premiile Fundației David E. Bright. Ecrane de aspect moarat, care se suprapun, într-o tremurare de acvariu, calote constelate auriu, clopote pe picioruşe fragile alcătuiesc, la el, o lume de surprize ironic delicate, numite cînd *Cutia Pandorei*, cînd *Mandarin*, cînd *Roi Soleil*. Ispita mirificului, a intangibilului, răsare în piese ca acelea intitulate *Oază*, *Caravană*. Din fire și noduri de sîrmă, articulate cu precizia sistemelor de orologerie, Günther Haese a alcătuit năvoade subtile, în care parcă tremură abisuri submarine.



Scanned with OKEN Scanner

Gratuitatea este aici grațioasă, are grația unor minuscule jucării fericite ; alteori ea se înfățișează, însă, planturos provocatoare, în piese de mari dimensiuni, ca niște paradoxale instalații industriale care nu servesc la nimic. Chiar Robert Jacobsen, sculptorul danez care a luat marele premiu *ex aequo* cu Etienne Martin, prezintă uneori asemenea deconcertante alcătuiri, în care aluzia industrială funcționează în sensul unei mohorîte inutilități. O piesă a sa, intitulată *Esbjerg*, este mare cît o instalație de observator astronomic ; nu-i lipsește o spațialitate incontestabilă, însă efectul total este mai degrabă de asprime monotonă, decît de pregnanță expresivă. Jacobsen este un artist în stare de tresăriri impetuoase, sarcastice — precum în figurile sale mai mici de sîrmă, în *Călăreții* sau *Don Quijote*. Însă operele aluziv industriale, cu metalul lor parcă scos din mare, bubos și mucegăit, rămîn pasabil sinistre, fără a reuși să fie vizionare. Ce să mai spunem despre piesele prezentate de englezul Anthony Caro, plăci enorme vopsite industrial, ca niște unelte agricole — galben, roșu, lipsite de acurateță, ca și de neprevăzut !

Acum 50 de ani, Le Corbusier exalta estetica mașinii, tocmai pentru că voia să impună niște forme *funcționale* : industria dovedea că cea mai înaltă funcționalitate este prilej de riguroasă frumusețe în gîndirea formei. Ceea ce vedem însă acum înseamnă o deriziune a funcționalului. Din unitatea între estetic și pragmatic — spre care s-au silit atîția mari înaintași — aceste jucării de mari proporții fac mai degrabă o parodie. Le Corbusier, ne amintim, compara exactitatea de curbură a capitelurilor de la Parthenon cu acurateța infailibilă pe care o are figura geometrică a unui obuz. Or, iată, curioasă coincidență, la Bienală am văzut niște piese de Garelli, asemenea tunurilor de bord, în care tehnica se silea să dea metalului un aspect carnavalesc, cu burți hilare, spărturi și franjuri tăiate ca de foarfece, să-l prefacă în niște jalnice cartoane. Iar la alt italian, Trubbiani, întîlnirea cu aparențele industriale duce la rezultate și mai extravagante : cutii paralelipipedice de aspect amenințător se prelungesc dizgrațios, printr-un soi de tub albăstrui, răsucit ca o tenie. Entuziasmul superficial pentru tehnică, lipsit de legitimarea unor semnificații mai adînc umane, se numea la noi, acum vreo cîțiva ani, pro-



Scanned with OKEN Scanner

letcultism. Mi-am adus aminte de acest termen, în fața unora din sculpturile Bienalei ; aș spune că le caracterizează un proletcultism funambulesc.

Se înțelege, universul inepuizabil al tehnicii rămîne o sursă de miraculos, în stare să-l emoționeze oricînd pe un mare artist. Din frenezia încă hibridă și rece a acestei întîlniri cu tehnica, poate mîine un artist de geniu va obține o sinteză organică, radiind de plenitudine vitală. Vorbind despre Leonardo da Vinci, Valéry lăuda, cu drept cuvînt, indiferența lui regală față de distincțiile didactic acceptate între știință și artă. Pentru Leonardo, pentru curiozitatea sa neobosită, totul era *problemă* capabilă să-i încălzească spiritul ; de aceea orice schiță de utilaj mecanic rămasă de la el te face să visezi, nu numai asupra tehnicii — și a rezervelor ei de miraculos —, ci și asupra existenței și a omului. *Tehnologizarea* artei, de care fac acum caz o serie de exegeți, este însă pretext mai degrabă pentru probleme specioase, pentru distincții pedante și certuri de experimentalism fără flacără. A gîndi adînc lucrurile, cu gravitate esențială, înseamnă altceva decît a crede că arta este obligată să curtenească hilar tehnica. Există un punct foarte înalt, la care arta și tehnica se pot întîlni fără sacrificii reciproce, fără a renunța la rigoarea lor lăuntrică. O asemenea întîlnire pe înalt, la zenitul unei mari fervori creatoare — aceasta, da, mi se pare o țintă demnă de epoca noastră, de epoca unei prodigioase dezvoltări tehnice. Altfel, tehnologizarea artei, chiar dacă ar stimula unele reflecțiuni utile, rămîne un simplu joc de programe estetice, fără sorți de vitalitate perenă. Iată, eram în Sud, zilele trecute, pe urmele unor prestigioase vestigii, care au sfidat mileniile. La Cumae, în peștera vestită, admirasem ritmul hieratic și sever pe care-l are galeria Sibilei, tăiată în stîncă acum vreo 2 500 de ani, după scheme ale arhitecturii arhaice grecești. Ne-am angajat apoi într-o altă galerie subterană, avansînd într-o umbră misterioasă, străpunsă de luminile unor puțuri înalte ; într-un spațiu de umbră densă, stîncoasă, chthoniană, lumina desena cercuri și elipse geometric perfecte, de reflectoare scenografic infailibile. Părea, într-adevăr, o scenografie cutremurătoare, sub clopotul straniu al unei astfel de lumini nu m-aș fi mirat să văd înaintînd Sibila, sublim delirantă.



Scanned with OKEN Scanner

Admiram această știință de a construi spații înzestrate cu o tulburătoare rezonanță morală. Dar nu, ne-am lămurit apoi, ne găseam într-o galerie romană, lungă de 160 metri, care nu era decît o lucrare strategic rutieră, menită să ducă pe sub pămînt, la mare ; era o arhitectură de interes practic, fără legătură cu prezența sacră a Sibilei. Și, totuși, strictețea funcțională izbutise să atingă sublimul celor mai ezoterice rezonanțe ! Cînd ajunge la calitatea cea mai acută, ingineria te face să auzi vocea de vis și de taină a lui Apollo.

*Roma, iulie 1966*

Scanned with OKEN Scanner

Ningea frumos acum vreo două seri, înaintam pe spații imaculate, care deveneau abstracte, ca o proiecție de arhitect ; sub anumite unghiuri de lumină, fulgii jucau precum niște mărunte palpitări de umbră, virgule fără trup pe mătasea albă care se așternuse în fața pașilor noștri. Ora era țesută din candide ecrane, alunecînd peste noi în cascade tăcute — cu fastul visător și părelnic al unor vechi picturi de Extrem-Orient, desfășurate vertical, după rituri străvechi. Ora era făcută pentru miracole suave și simple.

Eram aproape de Universitate, treceam pe lîngă copacii din Bulevard în care se aud, gureșe, sute și mii de vrăbii, în ceasurile după amiezii. Mi-am ridicat întîmplător ochii, prin cernerea zăpezii : zburătoarele mărunte erau acolo, mii, adunate fără zgomot pe crengile copacilor, nemișcate în frig și ninsoare ; nu stăteau lipite una în alta, ci distincte și inumerabile, hotărîte parcă să înfrunte, fiecare pe seama ei, urgiile. Ningea nepăsător peste trupurile mici cît nuca, și nemișcarea acestor ființe modest cenușii era mai emoționantă decît foșnetul copacilor de nestemate și aur, constelați cu păsări inginerește fabuloase, care fuseseră inventați pentru plăcerea împăratului de la Bizanț ori a Califilor din *O mie și una de nopți*. „Cea mai umilă realitate poate deveni izvor de inepuizabilă feerie“ — spunea Dickens. Iată, ca la un semn tainic, într-un punct anume al orașului, de-a lungul numai a vreo 50 de metri,

ramurile desfrunzite se populează — într-o concentrare incredibilă — se umplu cu astfel de globuri dense, vii și tenace : coroană care seamănă de piatră sură, în noaptea ninsă de ianuarie.

Fără efort, din aspectele cele mai imediat sentimentale, din imagini chiar convențional ilustrative, se pot extrage sugestii de mirific exotism. E ceea ce s-a întîmplat cu unele peisaje ale romanticului Caspar David Friedrich, poet, între altele, al iernii germane, care au hrănit mai tîrziu, la Max Ernst, aburul fabulos și grația impalpabil lunară care se desprinde de atîtea ori din viziunile ilustrului pictor contemporan.

Și iată, pentru că vorbim despre exotism, o imagine exotică — la modul oceanic, boreal. Mă nimerisem acum un an în Olanda, la Haga, la vremea sărbătorilor de iarnă ; mușca un frig destul de aspru, cerul era plumburiu, și totuși în zi de Crăciun lume destulă se îndrepta spre plajă, în timp ce străzile deveniseră pustii. Pe întinsul plajei ample și reci, vag argintii, se hîrjoneau tineri îmbujorați la obraz într-o petrecere ingenuă și tonică. Cîini superbi se zbenguiau fericiți în nisip, alergînd joviali la îndemnul stăpînilor, era o atmosferă copilăros stenică, nicăieri nu înțelesesem mai bine sufletul acestei capitale prietenoase, alcătuită din spații verzi, în care-s presărate patriarhal locuințele : „cel mai mare sat al Europei“ — cum i s-a spus —, un sat de 600 000 de oameni.

Insolitul acestui spectacol deștepta în suflet tocmai senzația de exactitate proaspătă și fără emfază, proprie atîtor ambianțe olandeze ; impresia de sărbătoresc unită cu o notă de perpetuă intimitate. Căci, în zilele acestea din preajma Anului Nou, orașele întregi păreau adesea o singură casă, la Rotterdam brăduți inverosimil acoperiți cu becuri colorate coborîseră mai pretutindeni în stradă, cu o voioșie de loc trivială ; în locuințele de serie, la marginea capitalei, living-room-ul lăsa încrezător spre stradă o fereastră neacoperită, prin care întrezăreai pomul de iarnă. La Delft, orice balustradă de podeț, peste canale, era însoțită de becuri colorate amical, dispuse în lungi șiraguri ; la Haga, în pasaje înguste, printre vitrine moderne, înaintau lent căruțe cu muzică desuetă și melancolică. Sufletul invernal al Nordului tremura timid și



Scanned with OKEN Scanner

cordial, în astfel de invenții grațioase, asemenea luminii care atîrnă nesigură și cald opalescentă, printre cețuri. La Amsterdam, treceau pe străzi, din cînd în cînd, trăsuri de acum un veac, purtate de cai albi, cu vizitii în costume de epocă, embleme de gratuitate, plimbîndu-se grav și idilic.

Aceste reconstituiri patriarhale, oricît de neobișnuite, mi s-au părut, totuși, în ordinea firească a lucrurilor : vechime solemnă și ingenuitate copilărească, — nu-s astea, în fond, perechea sufletească, din care se întregește bucuria începutului de calendar ? E sensul acestei răscruci — a începutului de an — să unească, despărțindu-le, ceea ce a fost și ceea ce va fi. Ca un *Janus bifrons* — așa se arată, de altminteri, efigia lui ianuarie într-un relief admirabil, de astă dată, zămislit în peisaj meridional, la Ferrara. Un cap este mai tînăr, un altul mai bătrîn, unul privește în față, altul îndărăt, dar stau pe același trup care poartă în mînă, sănătos, un singur ulcior de vin. Sînt sculpturi, vechi de peste șapte secole, care alcătuiau *Poarta Lunilor*, — ulterior dărîmată — păstrate azi în Muzeul Domului ; un ansamblu admirabil, o lume de îndeletniciri spornice, de calendar plugăresc ; o lume pozitivă, străină de orice vulgaritate, pentru că are rosturi temeinice și adînci. Reliefurile sînt de o plasticitate cărnoasă, gestul e plin de o frumusețe sfioasă și puternică totdeodată. Ți se ivesc în minte ecouri robuste și alegre, aprilie e un tînăr cu creștetul încins de flori, în timp ce martie e mai vîrstnic, cu coama înfoiată, sunînd din corn cu o gravitate stăpînită. Îmi vine în gînd, fără să vreau, părintele celor mai frumoase *Anotimpuri* din muzica secolului XVIII, Vivaldi, care avea să fie poreclit *il prete rosso*, pentru coama lui de flacără învolburată.

Iată-i, eroii acestei istorii profane a îndeletnicirilor rustice : îndărătul lui Decembrie, pe pirostrii, se vede un ceaun, peste care atîrnă gospodărește, din tindă, cîrnații de iarnă ; el pleacă să taie lemne, cu securea pe umăr. Dar are un cap frumos, de statuă antică, și te poartă spre echilibrul cuminte din sfaturile bătrînului Horațiu, — mereu grijuliu să fie acasă din belșug lemne uscate, cît timp Soracte, muntele vecin, e acoperit cu zăpadă. Unul bate grîul pe arie — este iulie — altul, un băiețandru, se ca-



Scanned with OKEN Scanner

țără în pom, după fructe, septembrie, cu trupul mai scurt, culege struguri, punînd în gest un soi de blîndă predestinare. Sînt toți la ocupațiile lor, nepretențioase și totuși definitive, sfidînd ingenuu calamitățile. Astfel, într-o admirabilă carte a lui Malraux, *Nucii din Altenburg*, după o noapte de pîndă sinistră, de spaimă lividă, niște ostași francezi luptînd în 1940 contra nazismului, dau peste un sat cu străvechi gospodării țărănești amintind temeinicia neclintită care s-a rostit și în arta gotică franceză, în Calendarele catedralelor, la Chartres, ca și la Ferrara. După spaimele Judecății de Apoi, tipice pentru epoca anterioară, pentru stilul romanic, — goticul reinventa surîsul, rostind sentimentul unui acord esențial cu lumea, sentimentul unei dimineți radioase.

Îmi place să mă gîndesc la o astfel de lumină încrezătoare și bună, acum, la răscrucea în care ne găsim. Sînt dimineți radioase, care te bucură fără să te înșele, care te așază sub zodia unor imbolduri fertile. Așa a început Anul nostru Nou, cu dimineți pline de viitor — pentru că pline de adevăr.

*1967*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

## *FABULA NU MINȚEA... NATURA ÎNTREAGĂ, UN PORTRET. „...LOCURILE ASTEA MĂ IUBESC." INTERIORUL CARE DEVINE NATURĂ. AFIRMAREA OMULUI ȘI SENSUL EI POLEMIC. ADEVĂRATA NOASTRĂ RENAȘTERE.* ⋆

„Țară de pictori", numea criticul Henri Focillon România : țară unde lumina a născut de timpuriu, în priviri, vocația culorii. Aici logodna și cumpăna stihiilor au pus în ochi măsura fericită care se numește gust ; pe aceste meleaguri, văzul și mîna au simțit cu acuitate fiorul frumosului. Fabula nu mințea cînd spunea despre țăranul de la Dunăre că are „mîini destoinice la artă, la fel ca și la plugărit". Numai că darurile oamenilor de aici nu s-au putut afirma orgolios și ostentativ precum în fabulă. Ele au trebuit să stea multă vreme adăpostite doar în cîmpul anonim al folclorului ; ele au rodit într-o artă populară de mare trăinicie și de autentic rafinament.

Cealaltă artă, oficială, „cultă", era fixată în cadrul îngust al unui bizantinism tardiv. E adevărat, sensibilitatea folclorică și-a împins uneori ramurile proaspete pînă în pervazul rigid al acestor canoane. Au apărut cîndva, mai

⋆ Punct de pornire pentru racursiul sintetic din textul de față și din cel care urmează *(Continuitate și înnoire)* a fost Expoziția de artă românească organizată la Paris în toamna lui 1961.



Scanned with OKEN Scanner

ales în secolele XV—XVI, pe zidurile mănăstirilor, la Voroneț și Suceviţa, picturi în care s-a răsfrînt darul pentru culoare al poporului ; au apărut ansambluri decorative care au întrunit, în epoca contemporană, elogii competente. Dar vitregia împrejurărilor istorice, o feudalitate menţinută peste măsură de tîrziu, din pricina stăpînirii otomane, au prelungit aici bizantinismul agonizant pînă spre mijlocul veacului al XIX-lea. Arta românească a trebuit să se dezvolte fără Renaștere ; primind doar palide iradieri din focarul de înnoire spirituală care a hrănit, pentru secole întregi, creșterea artistică a Occidentului. În trecutul nostru, umanismul n-a putut fi exaltare conștientă, glorioasă a omului, ci înţelepciune folclorică, depusă în căușul proverbelor, adunată răbdător în milenii de viaţă populară. Această viaţă i-a așezat pe români într-o intimă, neîntreruptă comuniune cu natura, cu priveliștea armonioasă a ţării lor. Și atunci cînd a deprins, după 1850, limbajul artei europene, pictura noastră l-a folosit întîi ca să exprime bucuria înfrăţirii cu natura. Universul pe care-l creează primele opere semnificative ale artei românești noi, tablourile lui Grigorescu, nu e un univers fulgerat de gesturi prestigioase, în care statura omului să se constituie masiv și dominant. E drept, figurilor sale zvelte, ciobanilor săi cu aer nostalgic și sărbătoresc, Grigorescu le hărăzește un caracter deliberat de poză ; aceste fiinţe se oferă privirilor cu un soi de candidă cochetărie. Pictorul le prezintă astfel încît să se detașeze spectaculos în cuprinsul pînzei ; compoziţional, ele sînt fragmente care nu stau *în*, ci *pe fondul* peisajului. Dar tinereţea lor are accentul naturii, ingenuitatea lor e vioiciune matinală, substanţa lor constitutivă se cheamă *peisaj*. Fecior al unui neam trăit într-o străveche prietenie cu natura, Grigorescu purta în suflet, înaintea oricărei iniţieri artistice, vocaţia de peisagist. La Paris, unde s-a dus să învețe, el nici n-a simţit nevoia să copieze peisaje, ci numai compoziţii. În „interioarele" lui palpită luciri furișate dintr-un văzduh de peisaj. *Colţ de atelier*, o mică pînză admirabilă, aduce o atmosferă intimă de interior : dar culoarea de acolo nu e a lucrurilor închise între ziduri. Violetul unei haine, pe umerii unei femei, evocă despletirea în soare a izvoarelor. Impresii lăturalnice ? Marele



Scanned with OKEN Scanner

realism e cel în care sensul imediat al obiectelor iradiază într-un nimb neprevăzut de implicații. Acelea pe care le trezește pictura lui Grigorescu vin îndeobște din sfera unui sentiment radios și suav al peisajului. Iată, de pildă, nudurile sale și capetele sale de tinere femei — cu buze umede și cu un aer de abandon visător ; chiar dacă nu le pictează numaidecît în plein-air, chiar dacă le dă un fond întunecat, ele se împărtășesc mai totdeauna din lirismul cu care Grigorescu știe să simtă peisajul. Ca *Luminișurile* și ca atîtea priveliști vibrante, ele rostesc o exclamație de uimire primăvăratică în fața firii.

Grigorescu avea execuția rapidă, socotea că privelișt-tile trebuie „smulse din zbor". Această spontaneitate, care l-a lăsat să alunece uneori spre inconsistență, se însoțea cu nevoia imperioasă, cu aspirația de a ieși mereu „la motiv", pentru a privi tandru și respectuos natura. „Numai după ce ai cunoscut bine ani întregi un om, poți să-i faci portretul într-un ceas, spunea pictorul. Natura întreagă nu-i asemenea unui portret ?" Cuvînt peste măsură de semnificativ : întîia revelație categorică a naturii românești, întîiul ei portret a fost acela pe care-l închipuie pînzele lui Grigorescu. El a umblat destul și în străinătate, dar s-a păstrat ca un om credincios pămîntului unde a văzut lumina zilei. Precum Millet, care l-a bătut o dată pe umăr, încurajator, în pădurea de la Fontainebleau, și cu care se întîlnește în unele privințe, deși n-are asprimea lui grandioasă, Grigorescu ar fi putut declara : „Paysan je suis né, paysan je mourrai". Țăran, de bună seamă, cu văz subtil, visînd o bucolică de aeriene ingenuități, liric agrest care a fluturat aripi spre poezia lui Watteau și ceturile diafane surprinse de Corot. Dar țăran, prin sfiala tăcută a persoanei sale, prin devoțiunea spontană cu care se încorpora locurilor lui natale. Pentru că a simțit astfel priveliștile noastre, acțiunea lui a fost imensă. După cum, prin mersul lor neîntrerupt, păstorii transhumanți de altă dată au ajutat la închegarea unității noastre de limbă și neam, tot astfel, fără să bănuiască, acest arcadian al picturii a săvîrșit, în drumurile lui prin țară, un proces însemnat de agregare a conștiinței naționale. Dacă poporul



Scanned with OKEN Scanner

nostru are astăzi conștiința unui peisaj românesc, distinct, lucrul se datorește în bună măsură și acelor imagini zămislite de pictor de-a lungul peregrinărilor sale ; de la cîmpia vastă spre munte și peste clina domoală a dealurilor, în crînguri firave sau pe plai, prin lumini de crepuscul și prin pulberea care apare uleioasă la orizont, fantastică, sub arșița amiezii.

Ivite mai tîrziu, cînd conștiința națională se cimentase, peisajele lui Luchian n-au avut norocul să ajungă, precum acelea grigoresciene, un filon implicat adînc în dragostea de țară a poporului nostru. Și totuși, natura românească e trăită în aceste opere cu o ardență lăuntrică pe care n-o atinge Grigorescu. În pictura aceluia emoția se prefira gîlgîitoare, la Luchian ea se concentrează, devenind mai intensă. Arta pictorului e mai sintetică, culoarea vorbește mai direct ochiului. Dar strălucirea ei, extrasă parcă dintr-un zăcămînt afund, e totuși familiară, ca smalțul de pe ulcelele țărănești. Temperatura înaltă a trăirii nu dogorește sufocant, această artă rămîne statornic cordială. Pentru el, natura e o prezență fragedă, comunicativă. „Ai să rîzi, dar simt că locurile astea mă iubesc", scria Luchian în 1909, dintr-o vacanță petrecută în Moldova. Într-o mărturisire care pare naivă, pictorul spunea acordul încrezător care se așezase între sine și între elemente. La el realitatea este evocată cu un scrupul mai activ al evidenței, decît la Grigorescu ; arta lui nu caută vreodată vagul feeriei. Dar, în concretețea modestă a acestor tablouri, motivul are o căldură tainică, o existență virginală, ce depășesc realitatea lui imediată. De aceea Jacques Lassaigne — care i-a consacrat pictorului român o monografie plină de comprehensiune — spunea că sub penelul lui Luchian fiecare subiect capătă o valoare „aproape mitică" : moara, casa, arborele, drumul și florile. Aceste subiecte se ordonează într-un univers în care gingășia e totdeodată simplitate fundamentală, cuprinzătoare, iradiindu-și tăcut, miraculos, înțelesurile. Emblema unui astfel de univers este floarea.

Făptura ei plăpîndă, dar nemătoare, simbolizează aici prin excelență „natura", pe care „cu nimic n-o sperii" —



Scanned with OKEN Scanner

cum gîndea Luchian ; natura, pe care pictorul trebuie s-o intuiască în viaţa ei profundă. La acest artist, floarea este o fiinţă irepetibilă ca şi un suflet. De aceea, în legătură cu picturile lui Luchian, Tudor Arghezi a formulat acest gînd, nespus de revelator pentru o întreagă sensibilitate românească : „portretul e expresia cea mai apropiată de floare". Peste întreagă existenţa lui Luchian, floarea îşi scutură luminile ; vine statornică la el în anii cînd artistul zace, ţintuit de paralizie, într-un fotoliu. Vine ca un model docil, ca o confidentă pururi vibrantă ; potirul ei primeşte taina confesiunii celei mai acute. La dînsul florile nu-s artă folcloric decorativă, impersonală. Şi nici nu ştiu ca Luchian să fi alăturat măcar vreodată, simbolic, fiinţa aievea a florii şi desenul figurilor stilizate de pe scoarţele ţărăneşti ; aşa cum, într-un tablou al lui Dumitru Ghiaţă, pasărea ţesută pe un covor întinde aripa deasupra mănunchiului de flori pe care-l zugrăveşte artistul. Totuşi nimic, în pictura noastră, nu cuprinde mai mult specific românesc decît o garoafă sau o anemonă, apărute într-un tablou de Luchian. Nişte flori care nu cresc doar la noi s-au legat aici definitiv, prin rădăcini de suflet, nebănuite, cu lumea ţării noastre. Incandescenţa anemonelor nu-i numai triumful lui, al pictorului mucenic, asupra morţii care-l împresoară ; în ele este accentul de neuitat pe care-l are vocea unui popor, în clipa cînd acesta ajunge să-şi capteze adîncurile cele mai ascunse ale sufletului.

Petraşcu n-a pictat cu predilecţie flori, arta sa n-are aripa impalpabilă cu care Luchian ştie să atingă, în pastel mai ales, răsuflarea corolelor. Penelul său frămîntă, dimpotrivă, o materie opulentă, pasta tablourilor lui e de o densitate extraordinară. Unei asemenea picturi ezit, de altminteri, să-i asociez vorba aceasta săracă, de atelier, *pastă*. Ar trebui un cuvînt somptuos, acordat cu universul însuşi al viziunii lui Petraşcu. Un cuvînt care să evoce tot fantasticul cuprins în pasta acestor tablouri. Cu negruri îndrăzneţe, servind drept fond unor scînteieri fabuloase, lumea pictorului e ca o peşteră, ca o subterană mirifică de Halimà. Spaţiul lui pare închis, lumina din-



Scanned with OKEN Scanner

tr-însul nu-i palpitare atmosferică. Peste impresionism, peste fragilitatea lui de irizații, acest admirabil pictor modern se hotărăște să privească îndărăt, către luminile grele sau clocotitoare care străbat uneori cerurile de dramă ale barocului, la Tintoretto, El Greco. El admira, înainte de toate, umbra inepuizabil fecundă din Rembrandt. Dintre coloriștii secolului al XIX-lea, a fost comparat cu Monticelli. Dar între arta marsiliezului și aceea a pictorului nostru sînt diferențe esențiale ; Lionello Venturi a arătat unele din ele, într-un articol din 1938, în care-și spunea prețuirea pentru Petrașcu. Ar fi de adăugat, poate, și aceasta : chiar dacă Monticelli punea cîteodată — ca și pictorul nostru — albastruri de noapte deasupra unor piesaje diurne, îngrămădirea feerică a nestematelor sale, fulgescența materiei lui evocă arderi solare. Fastul lui Petrașcu e, însă, nocturn. Ba chiar mai mult, pictorul, care apărea familiarilor săi ca un om gospodărește cumpănit, atingea, în unele puncte ale artei sale, noaptea unui univers saturnian. Romantic în fibra lui profundă, el se lăsa bîntuit de misterul negrului și aducea uneori, în strălucirea culorii celei mai prețioase, nu știu ce surdă, imperceptibilă plăcere goyescă pentru „urît".

În acest regim care nu e solar, arta nu devine însă pictură de interior. Petrașcu și-a zugrăvit de multe ori atelierul, făcînd din el prototipul ambianței de interior. Or, atelierul e tocmai locul unde pictorul, rămînînd credincios obiectelor, poate escamota mai ușor spațiul limitat al camerei ; tablourile, atîrnate pretutindeni, boltesc în pereții albi o a doua lume mai vastă. Ambianța odăilor pe care le înfățișează Petrașcu are un soi de albăstrime îmbietoare, făcută din răsfrîngeri răcoroase, din lumina care stă pe sticla tablourilor sau în șuvoiul oglinzii. Aici liniștea pare brumată, după cum, într-o natură moartă, o față de masă de toate culorile seamănă cu o gheață feerică. Interiorul se deschide ecourilor cosmice, în tablourile lui Petrașcu, fiindcă pictorul cu meșteșug riguros e un poet. Ca Luchian, ca toți marii artiști moderni de la noi, el pictează nu imaginarul, ci doar ceea ce vede în jurul său ; dar pictează văzutul cu imaginație de poet, care simte



Scanned with OKEN Scanner

acut înlănțuirea energiilor de la o zonă a materiei la alta. În substanța metalică a unui vas de aramă, el toarnă sînge roșu de fructe, niște flori se convertesc, sub penelul său, într-o incredibilă materie stelară. Distincția între interioare și pictură de peisaj nu există cu efectivă realitate la Petrașcu, în creația lui nu găsim decît o singură lume, care e natura, concentrată fabulos, închegată magnific. Arta lui Petrașcu a fost asemuită pe drept cuvînt cu un cristal.

Un cristal, o formă de rigoare prodigioasă, care s-a zămislit din zbaterea îndelungată a lavelor arzînde. Spre o alcătuire pură și definitivă, cum nu e hărăzit să izbutească decît naturii, în milenii, spre o astfel de țintă s-a silit, în sculptură, Brâncuși. Acest artist pornit de pe tărîmurile noastre a voit să stea în natură nu imitînd formele desăvîrșite ale acesteia, ci refăcînd cumva înseși procesele cosmice care au născut aceste forme. Feciorul de țăran, crescut într-un folclor durabil precum acela din Gorjul Olteniei, a voit să iasă în absolutul naturii, dincolo de gestul limitat al creației individuale. Astfel piatra, metalul și lemnul au devenit, din simple mijloace ale artistului, însuși subiectul profund al artei. Brâncuși a împins sculptura pe muchea unei încercări disperate. Această artă s-a transformat, prin el, într-un artizanat sublim, care scoate valori unice din materialele mîngîiate cucernic, care-și propune să facă gest de mare rezonanță din sîrguința meșterului cioplitor. Rădăcina acestei orientări rămîne capacitatea sculptorului de a asculta universul în tăcerea masivă și amorfă a pietrei, rămîne voința de a comunica pe dinăuntru cu natura, de a-și tăia ori șlefui materiile cu care lucrează, așa cum le-ar rotunji într-un timp nesfîrșit, vîntul și valurile. Felul auster al creației sale nu-l împiedică pe Brâncuși să se împărtășească din sensibilitatea românească a naturii. „Lunga și răbdătoarea aplicație a căutătorului de forme și entuziasmul materiei — scria o dată Tudor Vianu — au produs uneori impresia că în firea acestui fiu al poporului trăiesc tradiții și virtuți ale unui lung șir de meșteri țărani.“ Cel care a înălțat un stîlp de pridvor oltenesc pînă la condiția prestigioasă a unui simbol



Scanned with OKEN Scanner

de infinit, cel care a plăzmuit *Pasărea măiastră* se vădește solidar, în miezul artei sale, cu unele din atitudinile fundamentale ale folclorului nostru.

Nu numai imaginile închipuite de pictorii noștri reprezentativi sînt prinse, așadar, în curentul unei sensibilități frățești pentru natură, al unei comuniuni cosmice. Chiar și în sculptură, care îndeobște are alt obiect, observația omului, artiștii au căutat uneori să transpună, ba mai mult, să figureze viața propriu-zisă a naturii. Paciurea o evocă în puterile ei insezisabile, vrea să fixeze în bronz văzduhul și apa. Pentru a figura non-figurativul, informul, fantazia lui găsește metafore de o îndrăzneală fericită, îmbină într-un singur trup reptila, căprioara, pasărea, ori mai bine insecta, și obține tensiunea unei ființe coerente, gata să se înșurubeze în înalt. E *Himera văzduhului*, căreia i se adaugă aceea care veghează adîncul apelor : un cap de sfinx, cu expresie inefabilă, într-un polisaj delicat al suprafețelor, menit să aducă în minte lunecarea mătăsoasă a apei. Destule din *Himerele* lui Paciurea sînt plăsmuiri teratologice, mărturisind doar o imaginație turmentată. Acestea, însă, a văzduhului sau a apei, nu-s năluciri de coșmar, ci se nasc dintr-o visare rațională și profundă ; fantasticul lor rîvnește spre creația mitologică.

Un exemplu precum acesta din urmă ne arată că sensibilitatea pentru natură a germinat pe zone vaste, în arta noastră, chiar și acolo unde nu te-ai aștepta ; chiar la un artist al vieții interioare, al neliniștilor sufletești și al zbuciumului eroic, de felul lui Paciurea. Această sensibilitate, cu straturile ei străvechi, folclorice, a fost punctul de pornire a numeroase capodopere. Ea s-a manifestat elocvent chiar în creația unor artiști cărora viața nu le-a îngăduit să cutreiere cum ar fi vrut priveliștile țării. Luchian, de pildă, claustrat într-o odaie, ieșind cu eforturi dureroase la peisaj, pentru ca în ultimii ani să rămînă țintuit într-un fotoliu, vrea totuși să picteze priveliști care să nu fie datoare interiorului, care să nu ateste șederea artistului lîngă fereastră ; în timp ce pictori cunoscuți ca mari călători, un Marquet, de pildă, și-au gîndit peisajele ca niște vederi luate „din apartament“ sau, cel



Scanned with OKEN Scanner

mult, „din hotel" — cum scrie R. Huyghe ; în timp ce un Matisse sau liricul Bonnard au așezat între dînșii și între natură frontiera unei ferestre, privind prin deschizătura ei lumea. Dimpotrivă, Luchian, în recluziunea sa, concentra o aspirație dureroasă spre natură : spre o realitate alta decît împrejurimea care începe în cadrul unui geam. În ultimii ani — povestește Tudor Arghezi — el căpătase „o atitudine a capului, de cerb, care ascultă un pas depărtat sau o chemare din piscuri". Bineînțeles, a asculta astfel, cu această înfrigurare, chemările naturii, nu vrea să zică a rămîne surd față de semeni. Vocația peisajului n-a însemnat pentru arta noastră un refuz iconoclast de a reprezenta omul. Sculptura nu s-ar fi putut de loc constitui în granițele unei atare exclusive mentalități. Și ea ne-a dat totuși o operă de asemenea tensiune umanistă precum *Gigantul* lui Paciurea. A semnala în creația maeștrilor noștri constanta acestei prezențe — familiaritatea cu natura, frecventarea ei plină de emoție — nu e tot una cu a săvîrși simplificări dăunătoare în cuprinsul bogat al istoriei artei. Însă exigențele unei sinteze nu se pot satisface doar prin metode cantitative, prin statistica temelor : aici e vorba și despre un anume accent al sensibilității. Peisagistul Grigorescu ne-a lăsat, de pildă, cîteva portrete de bărbați, viguroase. Apreciem, de bună seamă, veridicul aparenței lor și știința pictorului ; dar nu putem recunoaște infailibil în ele tonul caracteristic al sufletului său. Peste compartimentările tematice, trebuie să căutăm sensul total pe care-l are creația unui artist.

Aceea a lui Luchian se rînduiește nu numai pe linia peisajului și a florilor, dar și în sectorul investigației sociale. Pictorul știa să se lase mișcat de viața oamenilor necăjiți, pe care cugetul său îi simțea aproape. Moș Nicolae Cobzarul poartă, în apăsarea lui îngîndurată, ceva din însăși suferința care umplea traiul sărac al pictorului. Astfel de eroi ai lui Luchian — observa un cercetător — ar realiza o „epică de tipul romanului realist critic". Însă într-un portret ca acesta nu ghicești distanțarea inerentă observației de roman, ci apropierea lirică născută din conștiința unui destin asemănător : de paria, de victimă a unei societăți nedrepte. Intelectualul neînțeles fraterniza, în unitatea sărăciei, cu acești oameni cinstiți și



Scanned with OKEN Scanner

sărmani, el se așeza în rîndul lor, cînd își zicea *Un zugrav*. Aducîndu-i în pictură, cunoașterea artistică nu devenea la Luchian caracterologie sau, propriu-zis, observație ; ea aparținea mai degrabă lirismului. De aceea, uneori existența lor umilă nici nu se izolează dintr-o ambianță ca de peisaj : gestul unui tăietor de lemne se pierde în întinderea unei pînze unde e numai verdeață, iar spălătoreasa aplecată deasupra rufelor ocupă loc puțin într-un tablou cu soare vioi și iarbă multă. Peste viața celor oropsiți, pictorul ar voi parcă să împrăștie binecuvîntarea naturii. Setea lui de cunoaștere putea fi nemiloasă, intransigentă, dovadă autoportretele sale, acela mai ales din Muzeul de la Cluj. Dar scrutîndu-se, el nu vădea impasibilitate de analiză, ci patetismul concentrat al unei atitudini lirice ; încordarea din autoportretele sale nu sfidează numai boala și moartea, dar și micimea de suflet a lumii burgheze, care-l jignea și-i pricinuia suferințe. Tensiunea morală, pe care n-o găsea într-un mediu de inconsistență sufletească, Luchian o afirma cu îndîrjire, făcîndu-și autoportrete, opunînd unei lumi inexpresive masca lui tragică. Obrazul lui chinuit acuză într-un fel și pedepsește.

Înghețat de vidul interior pe care-l descoperea în mediul burghez, artistul profund nu se putea simți fericit să portretizeze modele de o insignifianță sufletească absolută. De aceea, Petrașcu se apropie meditativ de mobile și lucruri, cum altă dată un pictor care ar fi avut să facă portretul unor papi, împărați și artiști. „Un fotoliu de Petrașcu e speculativ și filozof ca și chipul lui Erasm", observa paradoxal G. Călinescu. Pentru ca statura omului să crească impunător în arta românească era nevoie ca el să fie opus în mod energic, cu stăruință polemică, lumii inexpresive și ușuratice care ne stăpînea țara. Pictorul român, care a urmărit, primul, un program de eroizare a imaginii umane, pictorul care a căutat cu dinadinsul un stil de asprime gravă, apt să dea figurilor prestanță admirabilă, fu Camil Ressu, artist protestatar, care chema și teoretic — în 1910, în *Viața socială* — la o ofensivă contra gustului frivol al oficialității. Chipurile uscate ale țăranilor săi, tăcerea lor severă se împotriveau facilității dezlînate și limbuției iresponsabile, pe care le cultiva lumea oficială. În strădania lui, pictorul se re-



Scanned with OKEN Scanner

vendica de la francheţea artei populare, în care citea „revolta sclavismului“ şi „strigătul triumfal al emancipării“. La Ressu, forţa figurii umane se constituie într-un protest contra mentalităţii culpabile, care dispreţuia poporul ; compoziţiile sale semnificative afirmă solemn omul, tocmai afirmînd valoarea sufletească a celor asupriţi.

E o lecţie, a lui Ressu, a lui Iser, pe care arta noastră actuală n-a lăsat-o să se piardă : a merge spre monumental în reprezentarea omului, făcîndu-l pe acesta să se împărtăşească dintr-o valoare morală capabilă să-l magnifice ; din demnitatea pe care-o conferă munca şi lupta pentru eliberarea muncii. Căci arta noastră a înregistrat, în ultimii 17 ani, un interes sporit pentru om. Prezentul l-a aşezat, statuar în atenţia artiştilor, a revelat în el, cu plenitudine, nobleţea muncii şi puterea de a crea o viaţă liberă, demnă. Astăzi, el e chemat să urce nestînjenit în lumina artei ; el figurează în compoziţii nu ca o simplă prezenţă coloristică, ci ca expresia unei gîndiri artistice, care a dobîndit o idee înaltă despre umanitate. Noi n-am avut Renaştere, şi acel clasicism degradat, rezidual, pe care-l vehicula în secolul trecut învăţămîntul academic, mai degrabă ne îndepărta de afirmarea mîndră a omului. Adevărata noastră Renaştere se produce astăzi, sub semnul fericit al socialismului. Ea este ferită de limitările individualiste, inerente epocii în care s-a produs asaltul renascentist asupra lumii. Accentul ei moral de căpetenie nu cade pe *individ,* ci pe *om.* Acest om, al socialismului, nu se încredinţează naturii ca unui refugiu, el o îmbrăţişează cu o mişcare mai bărbătească. Gesturile sale sînt vast constructive ; ele se adaugă generos naturii, o sporesc, cu sobră măreţie. Vechea sensibilitate românească pentru natură, experienţa ei directă, fragedă, constituie o zestre artistică inalienabilă ; dar pe această zestre poporul nostru altoieşte azi valori noi. El se aşază mai departe în acord cu natura, dar pe baza unei încrederi categorice, mai vaste, în om.

*1961*

Scanned with OKEN Scanner

Ce spectacol pasionant, acela al ecloziunii geniului ! Ce înălțător este să urmărești cum o vocație de pictor aprinde altă vocație ; cum fulgeră promisiunea unei lumi noi de culoare în ochii unui tînăr, cînd i se revelează forța unui maestru ! Tonitza a povestit o dată „șocul" pe care l-a trăit în fața luminii blonde din tabloul lui Luchian, *Lăutul :* această pînză care i-a pironit privirea, hotărîndu-i, ca și lui Ștefan Dimitrescu, destinul artistic. Biografia pictorilor noștri are nu o dată prilejul să înregistreze irupția unor astfel de întîlniri în cursul unor existențe de artiști. Iată-l pe Ion Andreescu, profesor obscur într-un tîrg fără orizont ; a urmat Școala de Arte Frumoase, dar n-a îndrăznit acolo să se atingă de penel, făcînd, modest, numai desen. Încearcă să picteze, mai mult în taină, îndoit, grozav de stîngaci. Dar vine prima expoziție mai întinsă din țara noastră, aceea din 1873 ; prima ocazie de a vedea pictură — și în primul rînd pictura lui Grigorescu. Vocația somnolentă în sufletul lui Andreescu a găsit impulsul care s-o deștepte ; la această atingere, roțile grele ale talentului său s-au urnit. În emoția întîlnirii sale cu Grigorescu, el a înțeles că trebuie și *poate* să fie pictor. Iar Grigorescu l-a ajutat nu numai să capete această certitudine, dar l-a susținut în însăși existența lui de muncă trudnică, severă ; i-a dăruit o prețuire afectuoasă. Căci omul de suflet ales care era Grigorescu știa să arate interes generos unor confrați mai tineri, cu o viziune deosebită de a sa. La expoziția



Scanned with OKEN Scanner

lui Luchian din 1904 — povestește un contemporan —, el a fost singurul cumpărător. Și se știe vorba pe care bătrînul maestru ar fi spus-o atunci : „În sfîrșit, am un urmaș". Această înlănțuire de strădanii, de-a lungul unui secol de pictură românească, constituie o frumoasă temă de meditație și de reverie. Căci iată-i și pe artiștii dintr-o altă generație, care l-au judecat uneori nedrept pe Grigorescu, întîlnindu-se pe neștiute cu opera lui : peste Luchian, pe care Tonitza și-l revendica maestru, capetele sale de copii descind, cum bine observa un critic, din fețele copilandrilor de indicibilă puritate zugrăviți de Grigorescu. Și legătura cu precursorii nu s-a făcut numai pe aceste nebănuite itinerarii. Petrașcu a refăcut, voluntar, în spațiu, itinerariul unora din peregrinările lui Grigorescu : a mers la Vitré, în orășelul breton îndrăgit de meșterul nostru, ca să-și confrunte viziunea cu aceea a înaintașului pe care-l respecta.

Astfel inovația a avut, în genere, la pictorii noștri mari, un înțeles organic. Reacțiile prin care artiștii noștri reprezentativi s-au despărțit de unul sau altul dintre precursori nu se înscriu în categoria „contra-imitațiilor" ; a gesturilor care, ridicîndu-se *împotriva* unui model, rămîn obsedate, în negație, de acest model. Luchian a fost original nu obstinîndu-se să *concureze* viziunea grigoresciană, ci tocmai căutînd să-și definească puterile și drumul propriu. „Am încercat să fac un cioban, am făcut vreo douăzeci de schițe, mărturisea el, a douăzecea era izbutită : era un Grigorescu". Motivul fusese marcat definitiv de talentul înaintașului ; fusese *absorbit* de acesta. O astfel de experiență arată cum imitația servește unui artist inteligent, tocmai ca să-și descopere lui însuși ceea ce este. Un Luchian, un Andreescu, un Petrașcu s-au înnoit fără ostentație caducă, fără nerăbdare frivolă. Ajuns la Paris în anii cînd triumfa impresionismul, Andreescu, în fond un autodidact al picturii, discriminează cu un ochi divinator ceea ce este durabil în noua formulă artistică ; se ferește de excesele impresioniste și, fără impresie de pastișă sau de epigonism, creația lui asimilează un ton grav, de *muzeu*, sustras entuziasmelor modei. „Se pare — constata cîndva un critic francez, vorbind despre șederea pictoru-



Scanned with OKEN Scanner

lui nostru în Franța — că Andreescu rămîne nițel în urma îndrăznelilor care-l înconjoară, dar el rămîne mai aproape de realitate. Astăzi băgăm de seamă că el se întîlnește cu pictori mai moderni (decît impresioniștii). De pildă, cel mai frumos peisaj al său din această epocă, *Iarna la Barbizon*, pare că-l devansează pe cel mai bun Utrillo."

*

„Cine nu iubește pe maeștri nu poate admira natura", spusese cîndva, cu pătrundere, Luchian. Astăzi artiștii de la noi trăiesc într-o ambianță care a asimilat astfel de adevăruri. Respectul lucid față de tot ce e tradiție sănătoasă, capabilă să ajute progresul, a devenit un bun curent al vieții noastre culturale. Realismul socialist evită energiilor tinere risipirea în atitudini de frondă sterilă la adresa patrimoniului clasic al artei naționale. El împiedică rătăcirea în anarhismul „avangardist", care i-a derutat pe unii debutanți, în anii dintre cele două războaie mondiale. Astfel arta noastră de azi s-a constituit printr-o negație *dialectică* a trecutului, printr-o integrare a valorilor lui inalterabile, și nu printr-o ruptură pernicioasă. Stăm astăzi, dacă, de pildă, sîntem pictori, nu într-o aventură artistică, aruncată hazardului, ci în *școala* românească de pictură ; adică șevaletul plantat pe un șantier stă cumva și în muzeu.

Căci pictura românească — orice privitor al expoziției se poate convinge — alcătuiește, de-a lungul unui veac, o *școală* națională distinctă. Șirul ctitorilor ei și al celor care i-au întărit temeinic zestrea, în trecut, nu-i prea lung. Însă operele admirabile, definitorii, sînt destule, ca să n-avem sentimentul că săvîrșim un abuz, folosind acest termen. O școală, cu alte cuvinte o realitate de artă cu un timbru recognoscibil, nu un program etnografic, care să prefacă specificul într-un exotism *à rebours* ; o lume de probleme și atitudini, nu o simplă exhibiție a costumului național sau a unei recuzite de soiul ouălor și lingurilor de lemn pe care, acum cîteva decenii, I. Teodorescu-Sion le așeza ostentativ la piciorul troițelor. Această școală există, peste multele apropieri ce se pot stabili între arta pictorilor noștri și aceea franceză, de la care atîția fruntași

ai școlii românești au învățat în trecut gramatica picturii moderne. Dar chiar un artist care a locuit multă vreme la Paris — vreau să spun Pallady — și în care unii au văzut doar un pictor tributar lui Matisse, aparține artei românești, prin timbrul sensibilității sale coloristice, prin surdina inefabilă pe care o pune tonurilor sale clare. Oricît ar fi părut de trufaș, el își gîndea creația fără să ignore anume puncte de reper românești. Se simțea purtat spre o delimitare tranșantă în primul rînd aici, pe solul țării, nu față de Matisse, prietenul și fostul lui coleg de atelier, ori față de vreun alt străin. Îl revolta plenitudinea pastei din tablourile lui Petrașcu, pe care îl considera un adversar. Artistul cu fizionomie emaciată se îndepărta furios, cînd auzea lăudîndu-se, în termeni senzuali, bogăția de materie caracteristică picturii lui Petrașcu. Și totuși, deși afișa acest dispreț iritat, Pallady se simțea preocupat să se confrunte, să se măsoare cu Petrașcu. Mi s-a povestit că pe patul de moarte bătrînul pictor s-ar fi adresat întrebător cuiva din ambianța lui, parcă voind să obțină o supremă certitudine, o dezlegare la un zbucium tăinuit : „Stau lîngă Petrașcu ?“ O astfel de tenace, dureroasă emulație vorbește într-un fel, chiar și ea, despre realitatea efectivă a școlii românești de pictură.

Trăsăturile acesteia se impun ochiului, chiar dacă nu pot fi totdeauna prinse într-un enunț precis. Există, de exemplu, o anume *grație* a simțirii, care nu se lasă alungată de intensitatea expresiei ; secretul ei, arta românească l-a stăpînit, nu o dată, în numeroase opere pe care timpul le-a atestat ca foarte caracteristice. Iată, la Grigorescu, la Andreescu, un fel aproape indefinibil de a apuca motivul, cu o deciziune promptă și măsurată. Iar îndrăzneala vehementă cu care Luchian ataca adeseori motivul nu era o frică ascunsă, crispată, convertită în gest ofensiv — ca în aforismul lui Picasso : „l'attaque est une fuite en avant“. Acest aforism, de altminteri, nu s-ar aplica decît cu totul episodic în arta noastră. La maeștrii picturii românești, creația, oricît de încordată, s-a voit asemenea unei respirații armonioase. Sînt opere ale lui Luchian care par făcute din nimic, într-atîta nașterea lor a stat sub semnul binecuvîntat al acestei grații. „Cum le-a făcut ?“ — se întreba Petrașcu, cercetînd îndelung, con-



Scanned with OKEN Scanner

centrat, celebrele *Anemone* din 1908 ; desăvîrșirea lor surîzătoare sfidează curiozitatea tehnică.

Sentimentul plastic al lui Luchian a influențat indirect, dar profund, întreaga noastră pictură modernă. Petrașcu, la rîndul său, a știut, hrănindu-și generos pictura, să nu-i înece prin insistențe energia, să n-o facă fastidioasă. Iar acest căutător patetic care a fost Pallady și-a condus astfel lucrarea artistică, încît tablourile sale par a încorpora, în structura cea mai definitivă, neprevăzutul unui hazard fragil. Cît despre Steriadi, el își mînuia mijloacele artistice cu o justețe cuceritoare, cu un gust care-l făcea, de pildă, să nu etaleze ostentativ desenul impecabil din pictura sa de portrete ; acest desen care „se ascunde" cu distincție, cum observa acad. G. Oprescu, într-o cronică din 1933. Talentele picturii românești au ocolit, în general, pericolul pe care-l constituie *sistematizarea* artistului într-o anume formulă tehnică. Exemplu de suplețe ne stătea însăși arta populară, căreia un străin pătrunzător, Henri Focillon — îl citățm încă o dată — i-a adus astfel de aprecieri : străvechea artă țărănească a românilor — scria el — „trăiește, nu supraviețuiește" înțepenit. „Credincioasă convențiilor care sînt regula stilului său, ea nu este niciodată sistematică. Ea are aerul de a fi fost inventată în ajun." Un artist care și-a rînduit creația în moduri de viziune folclorică, un artist care s-a dorit frust pentru a nu fi abil, Dumitru Ghiață, ne-a arătat, în ultimii ani, cum aparenta rigiditate a unei astfel de sensibilități e capabilă de înnoire ; ne-a dat, de pildă, peisaje în care stricteței a devenit armonie mai suplă.

Meditativă sau spontană, pictura bună românească manifestă această constantă : darul creatorului de a fi accesibil chiar atunci cînd se vădește savant, de a fi proaspăt chiar în rafinament. Tradiția marilor noștri pictori e tradiția unei arte care se silește să nu sacrifice emoția în favoarea tehnicii. Și iată, dintre artiștii noștri contemporani, un pictor care-și meditează riguros creația, care a gîndit cu severă probitate la problemele construcției, H. Catargi, se ferește, totuși, de uscăciune intelectualistă : pictura lui — expoziția admirabilă din 1957 ne-a dovedit-o — știe să păstreze în austeritate o vibrație categorică. Realismul socialist îi ajută tocmai pe artiști să înțeleagă mai adînc ra-



Scanned with OKEN Scanner

portul dintre tehnică și conținuturile sufletești : pentru că îi face să înțeleagă rostul *activ* al artei. El îi învață să nu se epuizeze într-o grijă sectară față de formă. El îi deprinde cu luciditatea cea mai rodnică : a medita în primul rînd asupra *vieții* — și a felului cum arta se poate articula firesc în viață. Bineînțeles, asta nu înseamnă a aboli exigențele meseriei. Dar, înainte de toate, meseria de pictor e meseria de *om*.

A aparține, deci, școlii românești nu înseamnă, pentru pictorii noștri de azi, a continua indistinct o tradiție. Condiția artistului s-a schimbat într-atît, încît continuitatea simplă ar fi o abdicare de la înseși înțelesurile nobile ale tradiției. Lumea oficială din România de ieri făcea ades din existența artistului un calvar al mizeriei și neînțelegerii. Biografia lui Luchian răsună de palma ofenselor. Ca un sfînt Sebastian care primește săgețile unui destin nemilos, ridicînd, drept pavăză iluzorie, emblema penelului, *Zugravul* stă mărturie patetică despre condiția hărăzită artistului odinioară. În acea lume, prostia culturală a politicianismului burghez se exprima prin acte de enormă iresponsabilitate ; colecții valoroase de artă fură refuzate de stat și vîndute la licitație, uneori în străinătate ; un bogătaș, om al Palatului, care se pretindea mare iubitor de frumos, scotea din buzunar metrul, ca să-și decidă astfel alegerea într-o expoziție a lui Grigorescu. Printre asemenea gesturi grotesc anticulturale, printre suferințele sărăciei care a întristat viața atîtora din ei, își furișau artiștii noștri paradisurile lor de culoare și forme. Ei le purtau spre viitor, spre un timp nou, mai bun, care a sosit.

Căci o dată cu Eliberarea în 1944, a început pentru România un alt anotimp al istoriei. Însoțit de încrederea unui întreg popor, artistul se simte acum îndemnat să treacă la un alt regim sufletesc, să clameze elanurile unei societăți noi. Aceste elanuri au inspirat izbucnirea generoasă dintr-un tablou precum acela al lui Ciucurencu, *Ana Ipătescu* : unde revoluționara de la 1848 întoarce spre noi o mîndrie aprinsă, figurînd, cu mijloace modern picturale, fără împrumut alegoric, un fel de *Marsilieză* a sărmanilor. Aceste elanuri, ale unui popor care s-a înălțat spre bucuria libertății, le celebrează nu o dată artiștii. Și nu e vorba numai de căutarea gesticulației simbolice : viața în-



Scanned with OKEN Scanner

săşi, înfăţişată în ipostaze curente, dă uneori impresia că *se descătuşează* nemijlocit ; în avîntul îndărătnic, de pildă, în forţa imperativă pe care-o au ţăranii lui Vida Geza, prinşi într-un *Dans din Oaş*. Acum, sănătatea de suflet a poporului îşi trece tot mai nestînjenit sevele în opera sculptorilor şi a pictorilor. Acum, un sculptor ca R. Ladea a trecut, de la crisparea unor forme vehement stilizate, la dulcea plenitudine a organicului ; masa abruptă a sculpturii s-a lăsat tot mai des rotunjită cu tandră delicateţe, operele lui au devenit radios concrete, ca nişte fructe tinere. Omagiind ingenuitatea şi înfăţişările juvenile ale vieţii, sculptorul a învăţat *surîsul*. Despre acesta, André Lhote spunea că stă la capătul ierarhiei artistice care începe cu ordinea. Surîsul nu trebuie căutat numaidecît pe obrazul figurilor, epoca noastră îl aşază tot mai des în însăşi gîndirea artistului, care s-a acordat cu oamenii şi cu mersul suitor al vieţii. Epoca noastră recunoaşte ca al său surîsul din operele mai vechi, unde Medrea dădea glas, de pildă, fericirii calme şi bucuriilor mamei, ale maternităţii. Arta lui, care se voia arhaică, dar nu barbară, aducea deseori, în nudurile ei opulente, nu o simţire severă, ci un accent de bucurie mai apropiată, mai familiară. Cum observa perspicace Eugen Schileru, stilul „sferic", armonios, al volumelor imaginate de sculptor se apropie mai puţin de acela al arhitectului şi mai de grabă de acela al olarului. În plinătatea formelor pe care le plăsmuieşte, Medrea afirmă tot mai mult o inocentă bucurie conţinută.

Se pot vedea, în expoziţiile noastre, destule sculpturi, de I. Irimescu, I. Vlad şi O. Maitec, în care plastica se face confidenta şi ecoul tinereţii. Arta noastră de azi *e tînără* de altminteri într-un sens profund, pentru că modelul ei predilect, omul muncii de la noi, din zilele noastre, e un om slobod de orice apăsare, care crede energic în viaţă. El s-a scuturat de umilinţa sfioasă cu care apărea de atîtea ori, în trecut, în lucrările pictorilor, el nu ţine ochii în jos, copleşit, ca Moş Nicolae Cobzarul.

Această lume, a muncii, acest cadru — al muncii înnoitoare şi înnobilatoare — au pătruns astăzi imperios în arta ţării noastre şi în cugetul artiştilor noştri, slobozindu-i pentru totdeauna de supliciul solitudinii. Accesul muncitorilor la marea cultură e, în acelaşi timp, accesul



Scanned with OKEN Scanner

artistului la o înțelegere nouă, mai dreaptă, mai vastă, a realității. Chiar dacă destule dintre scenele de viață pictate la noi, în urmă cu cîțiva ani, nu trec dincolo de anecdoticul îmbîcsit și naiv, de narația mărunță, se poate spune că arta noastră de azi are în fața sa, larg deschis, drumul care duce spre dimensiunea epică ; pentru că ea se statornicește în universul muncii — și al luptei pentru cauza muncii —, în zona gesturilor care pot da prestanță admirabilă omului. La vatra acestor realități fundamentale, arta noastră s-a luminat de flacăra unor semnificații ample, epopeice. Iată, la Vida Geza, dezlănțuirea *Răscoalei*, în imaginea țăranului care lovește cu securea poarta conacului. Iată *Capul de țăran*, sculptat în lemn tot de Vida Geza, o operă majoră a artei noastre contemporane ; noblețea de erou a acestei figuri nu e o noblețe convenită, așezată pe umerii omului ca o podoabă regală ; ea iese din felul frontal — și aș zice brutal — în care artistul apucă existența. Din imediatul unor situații de viață actuală, arta noastră a extras imagini de nobilă amplitudine. Rămînînd în concretul specificului românesc, o nuntă țărănească sau pregătirile pentru Festival capătă răsunet atic, în reliefurile lui I. Vlad.

E drept, în unele lucrări această respirație artistică mai amplă e stînjenită de grija unei acurateți meschine, de obsesia unei perfecțiuni lustruite, care de fapt este o perfecțiune *negativă* : căci sînt artiști — și mai cu seamă critici — care își închipuie că o operă e valoroasă prin *absența* defectelor și nu prin *prezența* calităților. Aceste concesii făcute gustului mărunt, mic-burghez, pentru finit, frînează uneori zborul impetuos al artiștilor. Ar trebui să ne amintim cuvintele lui Goethe despre natură, care e „desăvîrșită și, totuși, niciodată terminată".

Că arta noastră contemporană își propune, îndeobște, să înțeleagă viața cu amploare, o dovedește rolul dobîndit la noi, în ultimul deceniu, de problemele *compoziției*. A compune — au priceput tot mai bine pictorii noștri — nu înseamnă numai a așeza bine oamenii într-un tablou, ci a-i așeza oarecum *în istorie*. Un Luchian — o confirmă și scrisorile sale — a simțit impresia acumulării de timp, de trecut, pe care-o lasă unele peisaje sau lucruri : ne-a făcut să intuim vechimea unei bucătării mănăstirești, bă-

trînă de trei secole. Dar acolo durata e o memorie mută și umilă a lucrurilor. La pictorii noștri mari de odinioară — iată-l și pe Andreescu, de exemplu, în priveliștile de pe Bărăgan — există *trecut*, dar nu istorie. Acum, în opere remarcabile ale pictorilor noștri contemporani, *istoria* a venit și în prezent, ca o dimensiune adîncă a contemplării artistice, dînd nu știu ce vastitate interioară tablourilor. O anume deschidere spre viitor te întîmpină în lucrările semnificative ale plasticienilor contemporani de la noi. *Țăranii* din pînza uriașă a lui Baba, aparținînd ciclului *1907*, merg plantîndu-și puternic picioarele în pămînt ; dar merg purtați parcă de un curent ascuns al istoriei. Goniți de represiunile sălbatice care au urmat răscoalei din 1907, porniți nici ei nu știu unde, acești oameni, care par absenți, au ochiul interior deschis spre chemări depărtate. Bărbatul din dreapta și grupul de femei nu privesc propriu-zis, ci *ascultă* de fapt viitorul. Chipul șovăitor, mirat, al fetiței din primul plan, pasul ei suspendat sînt o tresărire în fața necunoscutului. Ca o antenă care pipăie nesigură viitorul, ea înaintează stingheră spre noi, în fața grupului de oameni, în timp ce țăranul puternic din dreapta poartă în obstinația lui o iluminare vizionară. Acest realism atinge cu creștetul un orizont de fantastic. Să privim tabloul, unanim prețuit, care-l înfățișează pe Mihail Sadoveanu. În acest tablou, în tăcerea lui impresionantă, destinul creatorului se simte ca o realitate grea, materială. Corneliu Baba a intuit tăria lăuntrică a marelui scriitor, care aduna în ființa lui „puterea acestui pămînt", a unei țări întregi și a unui popor.

Nu-i singurul portret, din acești ani, care aduce laudă marilor creații ale spiritului. Ne stă în memorie lucrarea lui Medrea, capul patetic care se numește *Ovidiu*. Iar Gh. Anghel ne-a dat o sculptură de pilduitoare elevație, cînd l-a evocat pe *Bălcescu* : un cap tulburător, întruchipînd frumusețea geniului. În expoziție, o astfel de operă stă lîngă portrete mai vechi ale maeștrilor sculpturii noastre, lîngă alte chipuri care vor să traducă încordarea suprem creatoare a cugetului ; lîngă figuri care au stat în vîrtejul trăirilor uriașe precum *Dante*, crescînd superb — în sculptura lui O. Han — pe spirale de bronz, de-a lungul cărora privirea urcă parcă pe rampele unui Babel trufaș.



Scanned with OKEN Scanner

Aici portretul tinde spre legendă, opera vorbind cu fervoare despre figura reprezentată, ca despre o afirmare de neuitat a umanității. Publicul nostru își poartă astăzi cu respect ochii asupra unor asemenea lucrări care-l ajută să se simtă solidar cu marea cultură de pretutindeni. Arta românească nu e arta unei școli care crede că-și ajunge sieși, ea se voiește expresie *națională,* dar nu realitate limitat *locală*. Sub cerul socialismului, ea este menită să întindă aripi tot mai cutezătoare, către un zenit de gîndire umanistă.

*1961*

Scanned with OKEN Scanner

Avem o artă plastică deschisă amplu spre realități, spre fața nouă a țării. E un lucru pe care ultimele expoziții colective l-au confirmat, multe din lucrările lor evocau prefacerile îndrăznețe proprii socialismului. Construcții, intrate cordial și temeinic în orizontul privirii noastre și al vieții noastre sufletești, arhitecturi luminoase, ridicate anii aceștia, le-am recunoscut cu bucurie în unele din tablourile expuse. Avîntarea constructivă a țării înconjură tumultuos munca artiștilor, îi cheamă și pe ei să urce încrezători pe schele. Am întîlnit nu o dată, în opere din ultima vreme, generoase elanuri, am aflat imagini industriale de un accent fulgurant, precum acelea pe care le izbutește uneori grafica Marianei Petrașcu ; sau un tablou cum e acela al lui Eugen Popa, pictură de o anume vehemență expresivă, care înfățișează uzinele fumegînd ale Hunedoarei. Sînt imagini care vor să ne împărtășească ceva din vasta respirație industrială a țării ; acestea, deja pomenite, ori altele, silozuri, tubulaturi gigantice, hale de fabrică întinse. Și iată blocuri izbucnind vioi și alb, cu bumbi de roșu în ferestre, într-un peisaj de I. Gheorghiu ; ori blocuri din centrul Bucureștiului, acela, de pildă, figurat frontal de Gh. Spiridon, într-o pastă aspră care a vitrificat frumoase răsfrîngeri : mărturii despre înălțarea constructivă a prezentului nostru. România de astăzi, irezistibil pornită pe drumul marilor progrese, oferă teren admirabil pentru o peisagistică de anvergură și de accent

major, pentru o artă de energică desfășurare. E ceea ce, de bună seamă, expozițiile următoare s-ar cuveni să dovedească și mai apăsat, și mai limpede.

## *SUB SEMNUL CONSTRUCȚIEI*

Multe dintre imaginile de pe șantiere, de la construcții și din mari uzine s-ar putea numi, așa cum se numește o litografie de la Onești, a lui Gh. Boțan : *Trepte*. Căci evocă realități făcute să ne urce, ca niște trepte sigure, spre viitor. Muncim sub semnul viitorului, el este o dimensiune profundă a construcției noastre, a socialismului. Aceste coordonate, fundamental optimiste, opun arta noastră plastică aceleia decadente, care nu se simte solidară cu o mare *operă istorică* și care, de aceea, deseori nu are puterea să mai creadă nici în *opera de artă*. Înțelegîndu-și derizoriu meseria, ca un senzațional spectacol gestic, o serie de plasticieni din Occident vor parcă să parodieze tot ce e năzuință nobil constructivă în noțiunea de artă. Asiști chiar cîteodată, în Occident, la absurdul unor „opere" gîndite nu pentru a dura, ci pentru a oferi spectacolul propriei lor nimiciri. Din deșeuri ale mecanicii, culese la fiare vechi, din curele și tije, purtînd roți de bicicletă, ori ustensile disparate și năstrușnice, mături, de exemplu, — un reprezentant al „generației de după război", elvețianul Jean Tinguely, confecționează niște alcătuiri mecanice care icnesc hilar, scîrțîind și scuturînd tălăngi. Cele mai ambițioase dintre aceste mașinării grotești aspiră la gloria de a se sfărîma spectaculos ! Căci printr-o serie de mecanisme pe care le declanșează autorul, ele se nimicesc cu pocnete mari, la vacarm regia adăugînd luciri de incendiu, fum des și chiar parfumuri. În loc să-l asocieze pe privitor în satisfacția unui gest constructiv, plasticianul îi oferă, așadar, plăcerea de a fi martor la un bizar spectacol de distrucție. Un astfel de spectacol — pregătit cu zel — a avut loc în 1960, în fața a o sută de invitați, la Muzeul de Artă Modernă din New York : exemple ca acesta nu-s periferice, ele ilustrează pregnant criza gravă, crepusculară, în care mentalitatea decadentă împinge arta.



Scanned with OKEN Scanner

Dar într-o lume ca a noastră, unde viața socială devine tot mai mult *creație* lucidă și optimistă, nu este loc pentru o artă care să se rătăcească în absurd. Rodnic în fapte de nobilă încordare, socialismul așază în centrul artei munca, prezența ei sănătoasă și înălțătoare. Lumea largă a muncii a pătruns definitiv în arta noastră, expozițiile din ultimele luni ne-au amintit acest adevăr capital. Am întîlnit, reprezentate acolo, numeroase figuri de oameni vrednici, de fruntași, am văzut petroliști și lucrători de la strung, tineri tractoriști — unii au făcut o pauză și ascultă pe cîmp un aparat cu tranzistori. Am văzut *Minerul*, ce se apleacă parcă în adîncuri cu ochii — într-o sculptură de Vida Geza, formă ghemuită strîns, original; am văzut *Oțelarul* de granit al lui C. Lucaci, majestuos în simplitatea lui bărbătească, sau oameni care ne dau *Pîinea*, desenați amplu și pur de I. Nicodim, pe un panou radios care-i numai soare fluid. Și iată — îți rămîne, de asemenea, în ochi — culoarea plină, aurul roșcat al sacilor cu grîne, *Recolta*, pictată viguros de Brăduț Covaliu. Sînt numai cîteva titluri din multele care se pot cita. E varietate în aceste imagini ale vieții noastre de astăzi, pentru că însăși viața se desfășoară multilateral, cu generoasă varietate.

Plastica românească stă indiscutabil, ca orientare generală, sub semnul realismului. Pe această cale ea a dobîndit pînă acum numeroase succese; pe această cale, inepuizabil fecundă, pășesc, spre noi izbînzi, artiști de toate vîrstele, maeștri cu îndelungă experiență și creatori aflați în efervescența de căutări proprii tinereții. Expozițiile noastre colective — și ultimele nu fac excepție — ne îngăduie să percepem diferențierea netă care există între personalități proeminente ale plasticii noastre, diversitatea formelor artistice pe care le înglobează ea. Nu-l poți confunda pe Lucian Grigorescu, de exemplu, cu Dumitru Ghiață, pe Henri Catargi cu Alexandru Ciucurencu, pe Corneliu Baba cu Ștefan Szönyi. Am aflat de asemenea, în ultima vreme, talente cu o voce distinctă chiar printre tineri, și numele lor îți vine firesc în minte cînd îmbrățișezi realizările artei românești.

Aceste realizări se împărtășesc din bogăția epocii noastre socialiste, pe care artistul e dator nu s-o descrie doar, în



Scanned with OKEN Scanner

chip exterior, ci s-o exprime în dimensiunea ei morală. Şi trebuie spus că bogăţie nu înseamnă aspect planturos, greoaie acumulare cantitativă. Nu exalţi, de pildă, chimia sau elanul industriei noastre chimice, adunînd confuz, nefericit, oameni, retorte şi alte recipiente, în jurul unui stîlp pe care scrie CH ; oraşul Gheorghe Gheorghiu-Dej, modern şi strălucitor, merită ceva mai bun decît acest proiect de monument, pe care i-l destinează Cristea Grosu. Simpla mărime fizică nu poate da valoare unei lucrări ; ne întîmpină uneori, în expoziţii, pînze ori sculpturi disproporţionate, faţă de ceea ce, efectiv, comunică ele. Dar înclinarea spre extensie nu duce la monumental, acolo unde faptele alese şi respiraţia artistului nu au vastitate semnificativă. Monumentalul e, în primul rînd, o dimensiune interioară. Şi epoca noastră, socialistă, de impresionantă solidaritate colectivă, ne înalţă mai firesc decît putea s-o facă epoca burgheză spre semnificaţiile monumentalului. Am citit că în Occident un pictor, în căutarea unui motiv insolit de inspiraţie, a procedat aşa : a blocat circulaţia pe o stradă strîmtă din Paris, punînd să i se ridice un zid, efemer, şi inutil, din 120 de butoaie de benzină ! Nici un pictor de la noi — înconjurat de suişul categoric al atîtor construcţii impunătoare, cîte se înalţă în ritm tineresc sub ochii noştri — n-ar avea, cred, uşurătatea să aspire la monumentalul unui experiment extravagant, de cîteva ceasuri, monumentalul unui zid de butoaie, sumeţite fără rost de-a curmezişul drumului ! Cine gîndeşte generos asupra vieţii, cine scrutează sensurile ei adînci găseşte altfel de prilejuri, infinit mai rodnice, pentru a atinge grandiosul şi monumentalul. Într-o societate — mai ales ca aceea a noastră — care a făcut legea sa din construcţia neînfricată, din lupta pentru om şi pentru viitorul lui magnific.

## *POEZIA PREZENTULUI*

Pentru a transmite suflul prezentului nostru, arta trebuie să dovedească necurmat un viu spirit creator, ireductibil opus înregistrării naturaliste. Lupta împotriva abstracţionismului — s-a spus cu dreptate — nu poate în-



Scanned with OKEN Scanner

semna o amnistie a naturalismului. Sînt, în ultimele expoziții, lucrări — aceea semnată, spre exemplu, de Maximilian Schulmann — ce ne apar ca o copie inertă a realității. Am fi dorit, unora din sculpturile ce au fost prezentate la expoziția regională, să găsească un accent acut, mai vibrant, mai pătrunzător, respingînd comoditatea descripției plate. La fel, în ce privește evocarea trecutului, multe din imaginile celebrînd Grivița — la expoziția de artă plastică închinată aniversării luptelor din 1933 — nu atingeau elocvența dorită, pentru că porneau dintr-o atitudine de reconstituire pasivă a evenimentelor, de consemnare ineficace : lucru ce se vădește, spre exemplu, în pînze monoton gîndite ca aceea a lui I. Minoiu. Erau prea puține, în expoziție, imaginile în care evocarea acelui Februarie eroic să capete un fior incandescent ; imaginile în care să putem recunoaște mișcați suferințele, dar și încordarea luminoasă spre floarea roșie a speranței, pe care o figurează o gravură de Iulian Olariu.

Astăzi, floarea speranței și a luptei de atunci și-a împrăștiat luminile peste cuprinsul întregii noastre existențe. De aceea, a culege din real *poezia* pe care el o conține e cu atît mai mult îndreptățit, cînd evocăm prezentul. Însă această poezie se cuvine să răsară direct din contemplarea realului, să nu fie adăugată artificios, cum se întîmplă uneori. În ciclul recent al Marcelei Cordescu, intitulat *Orașul,* dăm mereu peste o schemă geometrică, un paralelipiped închipuit, care se suprapune fără haz imaginilor concrete. Oricare scenă sau priveliște — de pildă, o mamă plimbîndu-se cu un copil — pare vîrîtă într-un soi de cutie abstract scenografică ; aceasta pentru a sugera înaintarea tumultuoasă a orașelor noastre. Dar în loc să vorbească imaginației despre viitor, în loc să ne facă a visa — și să îmbogățească astfel creația — procedeul mi se pare de o evidentă uscăciune, surprinzătoare la o artistă ca Marcela Cordescu. A descoperi viitorul în prezent, așa cum ne învață arta socialistă, nu înseamnă a recurge la scheme exterioare, cerebrale, ci a rămîne în concretul cel mai strict. Sensurile viitorului stau prinse în substanța prezentului, ca semințele în miezul unui fruct.



Scanned with OKEN Scanner

Refuzînd pe drept cuvînt „înfrumusețarea" ieftină a realităților noastre, care au propria lor frumusețe inepuizabilă și sobră, unii înțeleg că trebuie să cădem numaidecît într-un prozaism ostentativ. Dacă altădată *voința de proză*, la mari maeștri, de pildă un Velasquez, avea sensul unui protest împotriva convenției, afirmînd valoarea cotidianului, astăzi, în pictura noastră, nimic nu ne oprește să explorăm mai direct poezia cotidianului. Tocmai pentru că în zilele noastre cotidianul se încarcă mai mult ca altădată cu semnificații ample, tocmai pentru că marile țeluri, construcția eroică au devenit un fapt de fiecare zi, al întregului popor. Din neorealismul italian, unii pictori au reținut dorința de a se adresa privitorului cu o francheță izbitoare. Cînd această voită nuditate este sprijinită pe resursele unui temperament generos de pictor, ca acela al lui I. Bițan, ea nu sărăcește creația, nu face neapărat să se rarefieze încărcătura de sensibilitate a tabloului. Dar cînd francheța brutală e mai degrabă sărăcie picturală, ca în numeroase tablouri ale lui Mihai Danu — atunci trebuie să regretăm că voința de a fi simplu îl duce pe artist la o imagine sumară și inexpresivă a realității : de exemplu, în unele compoziții recente sau în portretul de muncitor stanțator, care, fără îndoială, constituie un regres față de alte lucrări ale sale, mai vechi, mai nobil gîndite. Pentru a capta bogăția realului, pictorul nu dispune doar de ideea unui subiect, oricît de bine găsit. El trebuie să caute a îngloba în tablourile sale ființa concretă a lucrurilor, carnalitatea lor de lumină și culoare. Concretul picturii nu-i făcut din fotografism ingenios și colaje de ziar.

Constituie o trăsătură pozitivă a artei noastre din ultimii ani faptul că ea respinge tot mai mult concesiile față de gustul mic-burghez. Figurile de copii, spre exemplu, erau scutite de dulcegărie, în cîteva portrete din ultimele expoziții, de pildă acel băiețel cu fluier, pictat de Georgeta Năpăruș. În astfel de imagini artiștii se pricep să alieze candoarea cu asprimea. Dar cînd această asprime devine o preocupare în sine, care-l înstrăinează pe artist de adevărul vieții, n-o putem, bineînțeles, aprecia. Nu cred



Scanned with OKEN Scanner

că nevoia de expresivitate dicta numaidecît sculptorului Demeter Wilhelm să-și trateze compoziția în felul unui grătar de fontă, alcătuit din trupuri lucrate tubular, ca niște drugi ruginiți. Dimpotrivă, folosind ostentativ aceste mijloace primare, el substituie emoției, pe care s-ar fi cuvenit s-o declanșeze sculptura sa, o căutare uscată ; căci este vorba despre un grup inspirat din împrejurări teribile, intitulat *Protest Auschwitz*. Duritatea pe care o întîmpinăm aci nu-i generoasă. Și, în general, perseverența în „urît", crisparea într-o asemenea atitudine nu pot răspunde ambianței noastre etice. Să ne ținem departe de atingerile sentimentalismului, de suspinul dulceag — e un îndemn sănătos. Dar să tindem neabătut spre căldura omenescului, spre plinătatea vieții.

Cu atît mai mult, cu cît o anume provocatoare asprime de factură a devenit, pentru abstracționiști, mijloc de a sustrage arta din regimul ideii și al umanismului. Au existat de mult, se știe, picturi, de exemplu, în care pasta avea un aspect rugos, aglomerîndu-se în reliefuri violente ; despre unele din portretele pictate de Rembrandt, contemporanii spuneau că poți să le apuci de nas. Dar acolo asprimea facturii era luminată de o idee despre om, rămînea în sfera unui realism de profundă forță revelatoare. În abstracționism, însă, unde constituie acum o adevărată direcție, căutarea impresiei de aspru nu se face în numele unei *reflectări* semnificative, ci pentru a reduce pictura la aspectul brut al unui eșantion de materie — noroi crăpat de exemplu, scoarță de arbore. Amestec de pictură și relief, realizat cu ghips — lucrările unuia din laureații bienalelor de la Sao Paolo, Fraz Krajcberg, oferă adeseori aspectul pe care-l are pielea atinsă de pustule ori abcese, de plăgile unor maladii teribile. Dar nu obținerea unei asemenea impresii izbitoare, de materie purulentă, poate echivala cu „realismul" — cum pretind unii din admiratorii pictorului. La un astfel de „realism" se poate fixa numai o artă care se dezumanizează în chip proclamat ; nu purulența e fecundă, ci scrutarea realului în procesele lui nobil semnificative, concludente pentru dialectica vieții umane.



Scanned with OKEN Scanner

Ţelurile artei noastre sînt dominant umaniste, lucrările ei reprezentative afirmă credinţa în om, în demnitatea lui morală. Ele omagiază pe cei căzuţi pentru eliberarea omului şi a muncii, pe comuniştii luptei ilegale, cărora Ştefan Szönyi le închină un tablou cu titlu de legămînt: *Nu-i vom uita !* Ele condamnă, nu o dată, umbrele pe care capitalismul le aşază pe fruntea şi în sufletul oamenilor : dovadă, printre altele, ilustraţiile de poezie lirică ale Ligiei Macovei, ori ciclul *Oameni şi destine*, din grafica lui Paul Erdös. Ele — creaţiile cele mai semnificative ale artei româneşti — îl însoţesc pe contemporanul nostru socialist în ascensiunea lui neîntreruptă către o clară conştiinţă de sine, către acea liniştită mîndrie, plină de răspundere, pe care i-o dăruieşte timpul nostru. Un asemenea conţinut sufletesc conferă valoarea reprezentativă multora din portretele pe care le-au realizat artiştii noştri : de pildă, *Capul de miner*, plin de energie aspră, modelat de I. Irimescu.

Ca şi portretul, compoziţiile alcătuiesc azi un sector masiv al creaţiei noastre plastice. Maeştri respectaţi ca H. Catargi au dovedit în ultimii ani dorinţa exemplară de a înainta solid pe acest drum, dificil, dar rodnic ; a devenit o nevoie firească pentru cei mai mulţi dintre artişti să abordeze genul compoziţiei, să caute astfel a gîndi mai amplu asupra oamenilor şi a raporturilor dintre ei. Nu putem epuiza aici şirul lucrărilor numeroase, care ilustrează şi în ultimele expoziţii preocuparea de a zugrăvi omul. Unele din ele poartă semnătura unor maeştri precum regretatul Aurel Jiquidi sau, dintre pictori, Corneliu Baba, Al. Ciucurencu, L. Grigorescu. Să pomenim doar cîteva, relevînd valorile sufleteşti pe care le încorporează aceste imagini ; în operele de seamă ale artiştilor noştri captăm fluidul unei sensibilităţi complexe. Iată, la Gh. Anghel, arta sculptorului înfiorează bronzul portretelor printr-o tulburătoare prezenţă lăuntrică. Iar la Lucian Grigorescu, pictor de mare rafinament, culoarea învăluie mîngîietoare, muzicală, uimirea emoţionată a unor muncitori la muzeu sau reculegerea ce se numeşte *Lectură*. Şi am admirat încă o dată — în pînza lui Baba, care se intitulează *Cina* — gestul liniştit al femeii, mîinile ei care nu vor să spună nimic, dar vor-

besc despre o lume întreagă de gînduri, am ghicit o plutire delicată a sufletului în această atmosferă de aparentă absență, unde ochii unui copil punctează întrebări.

Se manifestă însă, uneori, mai ales la artiștii tineri, tendința de a deforma artificios figura umană. E ceea ce alterează aspectul unora dintre imaginile elaborate în ultima vreme, prilejuind obiecții legitime din partea privitorilor. Trezesc o impresie inevitabilă de arbitrar unele sculpturi, de pildă, cu talie efilată și pulpe enorme, precum figura decorativă pe care Al. Puskas a pregătit-o pentru litoral. Dar o înțelegere schematic rigidă a gestului, a figurii umane, apare și într-un tablou ca acela intitulat *Vasile Roaită* de Traian Brădean ; lucru surprinzător, la un artist despre care știam că are însușiri neîndoielnice de desenator. Căci nu o dată deformările capricioase trădează superficialitate, tinerii care le practică nu stăpînesc știința desenului și a volumelor. Sau, iată, într-o sculptură cu titlu frumos, *Fată din Poiana Mărului*, capul unei copile e rotunjit într-atîta și umflat astfel la obraji încît aduce a caricatură. Bineînțeles, asemenea stilizare rămîne facilă, în volumele astfel deformate nu se citește o tensiune autentică și sculptura rămîne moale.

Nu este vorba, în atare judecăți, despre simpla asemănare fizică, exterior portretistică, a operei cu modelul ei, această exigență înțeleasă îngust poate duce la erori estetice. Dar, nerezultînd dintr-o aspirație fierbinte către intensitatea vieții, deformările care-i supără pe privitori dau cîteodată impresia că artistul și-ar îngădui o petrecere fără noimă pe seama modelelor sale ; ceea ce nu răspunde țelurilor și atmosferei de ansamblu ale artei noastre. Epoca noastră socialistă e menită să restabilească acordul între artist și oameni, între care individualismul burghez introdusese o ruptură dureroasă „Comunismul — cum scria Marx — este *adevărata* rezolvare a conflictului dintre om și natură și dintre om și om". În perspectiva acestor noi raporturi, înfățișarea deformant crispată a figurii umane își pierde rațiunea lăuntrică.

Trebuie spus, însă, că uneori chiar artiști vîrstnici cu experiență largă, cum este Perahim, nu oferă tinerilor un exemplu pozitiv în ceea ce privește viziunea despre om, tratarea figurii umane. Grafician inteligent, Perahim a



Scanned with OKEN Scanner

folosit nu o dată metafore grafice pline de sarcasm la adresa lumii capitaliste. Dar în recenta lui serie de *imagini italiene*, metaforismul acesta satiric degradează în așa fel înfățișarea exterioară, anatomică, a oamenilor, încît trezește adesea în privitor nu o reacție morală, ci mai mult o repulsie fizică. Corpuri tubulare, arcuite vermicular, capul, de pildă, al unui chelner, care e literalmente un bot de dihor, tind parcă să te dezguste nu de capitalism — de pervertirea morală pe care o provoacă el, — ci de om. A dezvălui efectele dezumanizante pe care le are asupra sufletelor modul de existență bizuit pe sacul de bani nu înseamnă a porni de la o viziune preconceput zoologică asupra celor satirizați. În loc să-l convingă pe privitor, o asemenea viziune mai degrabă îl îndepărtează, creînd în el o rezervă neîncrezătoare. Perahim ar trebui să se gîndească la faptul că această procedare îl duce dincolo de țelurile satirice urmărite, putîndu-se lăsa bănuiala unei înverșunări mizantropice, care, desigur, n-a fost în intenția sa. A evita acest exces e cu atît mai necesar, cu cît o întreagă direcție a artei decadente se ilustrează astăzi prin trista plăcere de a mînui forme subumane, de morfologie adesea visceralâ, într-un univers larvar.

În lupta pentru om, pe care Perahim o slujește de decenii, el ar trebui să-și controleze mereu cu exactitate mijloacele, tocmai fiindcă exemplul său nu e de loc indiferent artiștilor noștri. Căci și atunci cînd este vorba despre oamenii realităților noastre, se ivește uneori în desenul său o stilizare preconcepută, o anume stereotipie vecină cu grotescul, manifestîndu-se, de pildă, prin propensiunea pentru figuri țuguiate conic, pentru volume aducînd cu niște jucării de lemn.

### *...ȘI SNOBISMUL INGENIOZITĂȚII*

Poporul nostru are dreptul să ceară artiștilor săi o nedezmințită căldură sufletească, privitorii nu pot primi cu satisfacție elaborările uscate care-i întîmpină uneori în expoziții, produsele de arbitrară ingeniozitate formală. Nu ne-am fi așteptat, de pildă, la o reminiscență ca aceea care a pus stăpînire pe M. H. Maxy, făcîndu-l să-și combine noul



Scanned with OKEN Scanner

său tablou dintr-un joc de cioburi geometrice, potrivite poate pentru un arlechin frivol, nu pentru o scenă din viața muncitorilor noștri, intitulată *Sudură*. Activitatea sa de ani de zile ar trebui să-l poarte spre realizări care să se acorde efectiv cu exigențele artei noastre socialiste. Și nu se acordă, de asemenea, cu aceste exigențe fărîmițarea de aspect cubist care caracterizează tabloul lui Alexandru Mohi.

Pentru a crea opere „la nivelul înaltelor exigențe artistice și ideologice ale partidului și poporului, se cere, în afară de talent, lichidarea a tot ce-l poate îndepărta pe artist de popor — spirit de castă, individualism, tendința de a făuri opere pentru uzul unui cerc îngust de aleși". În raport cu astfel de indicații ale Partidului, se cere să distingem tot ce aparține snobismelor și afectării. Un asemenea snobism este acela al ingeniozității, al artificiului rece. Nu numai exemplele citate, dar și altele ar putea proba această tendință de a surprinde cu orice preț privitorul, mai degrabă de a-l șoca decît de a comunica o emoție autentică. Într-un tablou înfățișînd o *Studentă* cu părul verde, de Pia Cioculescu, e greu să găsești alt țel decît extravaganța. Iar la Vasile Kazar, grafician cu o matură experiență, ultimele lucrări produc o impresie de căutare chinuită, ajunsă pînă în pragul ermetismului. Foarte elaborată, arta lui Kazar știa totuși altădată să ne comunice cu elocvență niște înțelesuri de viață, atingînd chiar monumentalul, în figuri precum acelea ale *Partizanilor* țărani, evocați într-un desen cunoscut. Acum însă — judecînd după lucrările din ultima expoziție de grafică — artistul se complace în a încîlci inextricabil lucrurile, așa fel încît unele din aceste imagini devin aproape un rebus arid. Un om cu brațe enorme, cu gest pletoric, ține la gură un tulnic. Între brațele lui e un altul, mititel, ca de tinichea, care parcă stă pe un tractor, scoțînd din mînecă un miel, ca o găină. Lucrarea se cheamă *Primăvara fierbinte*, dar este de o evidentă răceală, în voința ei de neașteptat. După cum lasă o impresie de voit și de rece tendința sistematică de a face rigide, ca de lemn, formele : de pildă, într-un desen ca acela despre încheierea cooperativizării, unde autorul — în contextul acestei căutări de surprize — nu dis-



Scanned with OKEN Scanner

prețuiește să adauge și o bucățică de ziar, lipită pe imagine. Această fază aridă și chiar ermetică din creația lui Kazar — pe care îi urăm artistului s-o depășească repede — nu poate fi salutată în termenii de admirație zeloasă de care s-au servit unii, criticul Marina Vanci sau desenatorul Vlad Crivăț, la recenta plenară de grafică a Uniunii artiștilor plastici.

Și pentru că a venit vorba, puțin mai înainte, despre colajele de ziar, pe care au început să le practice și alții, trebuie arătat că acest procedeu, vechi de vreo cincizeci de ani, nu poate fi reabilitat cu succes : sensul lui profund este irațional și antirealist, în ciuda aspectului său de realitate brută. Pentru că realismul autentic este acela al unei reflectări *rațională*, care tinde a integra — în imagine — ordinea necesității obiective ; în timp ce astfel de procedee reprezintă o năvală a *hazardului*, un șoc dezintegrant în lanțul de raporturi care alcătuiește adevărul artistic. Arta decadentă se proclamă tot mai mult în funcție de hazard, pentru că se teme de mersul necesității : artistul decadent se voiește „un demiurg al fortuitului", cum constata o analiză recentă semnată de un estetician occidental. A lua un exemplar din *Contemporanul*, unde este vorba despre Cuba — cum face M. Danu — și a-l lipi ca atare într-un tablou, într-o natură moartă, e un fel exterior și inadecvat de a înțelege actualitatea.

„Surpriza" unor asemenea procedee riscă să coboare arta la un joc abil, la condiția unei activități inferior industrioase, în loc să solicite cele mai adînci puteri ale creatorului. Foarfecele — care e și unealta modistei — nu poate rîvni să fie instrument predilect al unei arte grave. Cine e dispus să se bizuie pe trucurile unei ingeniozități combinatorii se condamnă la o artă fragilă ; așa se întîmplă cu Eugen Mihăescu, un tînăr care, în loc să-și fortifice calitățile de sensibilitate dovedite în unele ilustrații — acelea, spre exemplu, pentru *Mama* de Gorki — rămîne prea des la dibăcii nescutite de monotonie. Grafica lui de ilustrator repetă adesea anume invenții căutate. Se poate constata și la alți tineri artiști — există un *schematism al neprevăzutului*.



Scanned with OKEN Scanner

Bineînțeles, un procent de ingeniozitate este inerent oricărei creații înnoitoare ; dar acest ferment trebuie încorporat organic unei contemplări grave a oamenilor și a vieții. Epitetul de „ingenios" nu poate epuiza caracterizarea nici unui mare artist. Realitatea, oamenii și locurile, se cer îmbrățișate cu o fervoare care să excludă voința de artificiu și de surpriză abilă. Avem artiști de exemplară probitate, precum pictorul Dumitru Ghiață, care se apropie cu modestie gravă de lucruri și de oamenii pe care îi înfățișează. O astfel de modestie realizează un efect emoțional mai viu decît „efectele" picturilor bizuite pe truvaiuri frivole.

A fi *modern*, a fi *contemporan*, nu înseamnă a face din opera de artă un excitant facil al curiozității, nu înseamnă a o înțelege ca un simplu dispozitiv pentru a crea în privitor o stare de surpriză. Arta care ne trebuie — și pe care o ilustrează atîtea reușite contemporane — este aceea în stare să trezească o emoție completă, prelungită ; aceea care este expresia vibrantă a unui suflet cu rădăcinile adînc împlîntate în concretul lumii. Lecția inepuizabilă a realităților ne poate cel mai bine feri de superficialitate și de orice afectare. Să nu uităm, artiștilor le stau înainte aspecte de seamă ale vieții noastre contemporane, neinvestigate încă. Ei au arătat, de atîtea ori, o curiozitate demnă de laudă față de realitățile vieții noastre. A străbate țara, pentru a lua contact cu tot mai multe din aceste realități, a devenit o nevoie încetățenită adînc în lumea artiștilor de la noi. Pictura noastră, totuși, nu ne-a dat — pentru a ne opri doar la un singur exemplu — destule peisaje industriale de mare plenitudine, de suflu puternic, în ultimii ani. Efortul artiștilor de a cuprinde multilateral realitatea trebuie, cred, să sporească.

O astfel de cunoaștere, activă și complexă, se cere realizată nu printr-o „documentare" pasageră, cîteodată foarte puțin revelatoare — ci, de exemplu, pe calea unui contact durabil cu marile unități socialiste, cu oamenii de acolo, cu ambianța lor concretă. Urmărind îndeaproape viața din cutare cooperativă agricolă sau uzină, artistul nu înseamnă să-și limiteze neapărat sfera de investigație la această zonă, să devină prizonierul unui singur colț din realitate ; dar e nevoie să se familiarizeze cu problemele



Scanned with OKEN Scanner

și oamenii unui mediu, pe care să-l exploreze cu anume continuitate. Cunoașterea vieții nu poate fi doar sarcina unor campanii periodice. De cîte ori simte nevoia unor limpeziri, a unor confruntări, în timpul lucrului, pictorul, de pildă, să poată face apel la realități cunoscute în miezul lor. E nevoie ca artistul să devină mai des părtaș nemijlocit la viața eroilor săi, pe care s-o gîndească dinlăuntrul ei, pe care să n-o evoce doar ca simplu turist.

### *SĂ FOLOSIM MAI BINE PUTERILE CULORII*

Înaintarea artei noastre reclamă un schimb tot mai viu de păreri și sensibilitate, între artist și publicul său. Întîlnirile cu oamenii muncii care ne urmăresc creația sînt totdeauna concludente. Ele ne-au îndemnat, de pildă, în ultima vreme să medităm mai strîns asupra problemelor pe care le pune culoarea în pictură. Pictorii noștri simt în genere culoarea, în medie judecînd, sensibilitatea cromatică a picturii românești este indiscutabilă, ea vorbește despre un popor cu frumoasă înzestrare. Tocmai de aceea, bizuiți pe această însușire, pe tradiția unei școli de coloriști, e legitim să formulăm exigențe înalte, în ceea ce privește culoarea. Cine stăpînește alchimia ei poate obține miracolele celei mai tainice comuniuni cu privitorii. Culoarea este în mîna pictorului un mijloc infailibil de a emoționa. A gîndi acut folosirea culorii, pentru a-i da o expresivitate maximă, iată una din căile prin care pictura noastră poate dobîndi o eficiență mai mare. „Culoarea — spunea Tonitza — trebuie să oglindească limpede sentimentul de bază pe care se clădește întreg tabloul.“ A acorda culoarea cu sensul reprezentării, iată ceea ce nu fac uneori pictorii noștri, micșorînd astfel valoarea operei lor ; este ceea ce le reproșează pe drept cuvînt privitorii — așa cum am văzut la întîlnirea cu oamenii muncii, organizată nu de mult pe marginea expoziției regionale și a aceleia despre Griviția. Chiar în tabloul *Nu-i vom uita !* de Ștefan Szönyi, unde sclipirea spectaculoasă, uniformă, a fondului auriu nu servește gravitatea evocării.

La alții, în schimb, în teme care ar cere un colorit tonic, exaltant, să zicem în peisajele de țevării izbucnite

radios, argintiu, ne întîmpină o culoare mohorîtă. Astfel arată Bicazul în imaginea pictată de Maia Zamfirescu-Bedivan ; o imagine săracă, de un cenușiu trist. Ce poate transmite o asemenea culoare, din pulsul unei mari construcții ? Ce poate transmite din bucuria muncii o imagine ca aceea a lui David Virgil intitulată *Cules de floarea soarelui* ? Tabloul nu e lipsit de unele însușiri, dar florile, care ar trebui să fie incandescent solare, arată pămîntiu, accentul de culoare fiind pus, în chip paradoxal, pe albastrul-violet, de vitraliu, al ciorapilor pe care-i poartă culegătoarele. Cu toate progresele artistului în ceea ce privește varietatea atitudinilor, cu toate calitățile sale de desen, plaja pe care o pictează Tiberiu Krausz este în mod surprinzător lipsită de lumină și soare. Ceea ce trebuie să le cerem necurmat artiștilor noștri este un sentiment de participare mai radioasă la viață, un colorism de vibrație mai acută. Ne trebuie, cred, nu o austeritate mohorîtă — sau chiar murdară — ci o artă care să vorbească prin culoare, cordial și irezistibil.

Asta e tradiția fundamentală a picturii noastre moderne : este drumul deschis, în secolul nostru, de Luchian. Peisajul țării noastre n-a devenit mai noros, lumina din văzduh n-a slăbit, și în schimb a crescut lumina din suflete. Tradiția unui cromatism proaspăt și viu, tradiția care a numărat la noi atîtea nume de valoare, e mai viabilă ca oricînd.

Nu e vorba de a pretinde artiștilor să fie numaidecît exuberanți, nu e vorba de nici o uniformizare a creației. Nu-i vom reproșa lui I. Pacea, pictor talentat, culoarea coaptă, adîncă, pe care o aduc de obicei tablourile sale. Însă trebuia să observăm că uneori negrul devine inert în pictura sa și tonurile surde — ca în natura statică de la Regională — sînt pămîntoase, fără destulă vibrație. Ar fi absurd să uităm că, alături de atîția coloriști clari, am avut și un Petrașcu, un mare meșter al negrului ; ar fi absurd să condamnăm întrebuințarea tonurilor sumbre. Însă trebuie notat că tablouri parcă nocturne ale lui Petrașcu au mai multă strălucire decît pînze pictate în plină zi, sub soare, de către unii tineri. Nu e vorba, simplu, de gama întrebuințată, e vorba despre strădania — pe care trebuie



Scanned with OKEN Scanner

s-o vădească artiștii — de a da culorii maximum de expresivitate și viață. De a o decanta și concentra, făcînd din ea un cîntec sigur și pur, apt să exprime optimismul fundamental al epocii noastre. Încrederea rațională cu care privim lumea se cere tradusă cu noblețe într-o pictură de o iradiere profundă, inepuizabil vibrantă. Nu ne poate satisface voioșia facilă a culorilor de evantai, de pildă, din portretul prezentat de Sever Mermeze. Arbitrarul e la fel de supărător sub pretextul exuberanței, ca și al austerității. Există nu o dată, la unii pictori, stridențe care supără la fel cu posomoreala fără noimă ; să numim, de pildă, imaginea de un colorit țipător și acru, din tabloul lui Florin Niculiu, înfățișînd un interior la Griviţa Roșie ; sau tabloul Sandei Popescu-Saramăt din aceeași expoziție.

### *SPONTANEITATE ȘI RIGOARE*

Aspectul cam murdar pe care-l ia culoarea unor tablouri e uneori scuzat printr-o așa-zisă spontaneitate. Este o prejudecată pe care, fără să-și dea seama, o împărtășesc unii tineri ; aceea de a crede că pictura implică numaidecît parada spontaneității. Ei evită — și fac bine — aspectul lins, corectitudinea înghețată a facturii. Dar evitînd acurateţea inexpresivă nu înseamnă că trebuie să te complaci în neglijență, într-o comoditate făcută din întîmplător și aproximativ. Sînt uneori lucrări ale tinerilor care degajă o asemenea impresie, unele compoziții, de pildă, ale lui P. Achițenie, unde factura pretențios liberă pe care o încearcă pictorul se confundă cu dezlînarea. A evita aspectul academic, înțepenit, nu înseamnă a exclude din creație stricteţea unei discipline interioare ; o astfel de disciplină, dimpotrivă, ni se pare tocmai un semn și o exigență a marilor vocații. Iată, un pictor foarte talentat, C. Piliuță, a prezentat de curînd o pînză cu acest titlu spiritual : *Natură foarte moartă*. Însă tabloul e rezolvat într-un fel sumar, care nu ne poate reține ; nu pare mai mult decît o glumă. În loc de a-și afirma astfel spontaneitatea, cu violență — era să spun cochetărie — ostentativă, C. Piliuță ar cîștiga

dacă ne-ar oferi mai des prilejul să intuim în înfăptuirile lui o rigoare mai adîncă.

Cerința pe care unii tineri n-o înțeleg, de a *finisa* stăruitor, nu are drept scop să dea operei de artă un lustru ineficace, o corectitudine obosită și moale, ci tocmai să degajeze energic întreaga ei semnificație, asigurînd o susținută tensiune creației. Nu ne putem împiedica să citățm, în legătură cu aceasta, un gînd semnificativ, cules din însemnările lui Vasari privindu-l pe Michelangelo. Marele artist — zicea el — și-ar fi ars, în ultimul răstimp al vieții, desene și cartoane, „pentru ca nimeni să nu-i cunoască truda pe care o risipise în chipul în care își silise geniul să nu dea decît lucruri desăvîrșite." Gînd emoționant, pe care orice tînăr creator și l-ar putea grava în memorie : el, artistul uriaș, poate cel mai prestigios din cîți a avut lumea, „își silise geniul să nu dea decît lucruri desăvîrșite".

## *DECORATIV NU ÎNSEAMNĂ MANIERISM*

Socialismul ne învață să năzuim spre lucruri mari, socialismul ne dă dreptul să visăm monumente care să vorbească secolelor despre epoca și arta noastră. Iată de ce sîntem datori să gîndim cu gravitate probleme ca aceea a picturii murale. Nu s-a valorificat îndeajuns experiența pe care o constituiau unele fresce promițătoare, lucrate acum cîțiva ani, la casele de cultură ale tineretului. Uneori, pictura murală devine nu o creație cu un program amplu de idei, cu un conținut bogat, clocotitor de viață — ca în atîtea din celebrele fresce ale lumii — ci un simplu agrement lipsit de personalitate, un adjuvant șters al arhitecturii. Însă ambiția artistului care face pictură murală este să se adreseze privitorului cu bogăție și vigoare, cu o voce bărbătească, nu să aștearnă pe zid vignete timide, porumbei, de exemplu, care au devenit un expedient docil, ca și spirele din schema atomului, ajunse și ele în categoria clișeelor convenționale. Uneori, reducem comod monumentalul la un decorativ îndoielnic, speriindu-ne de nu știu ce exigențe ale arhitecturii moderne, care ar interzice picturii să fie pictură.



Scanned with OKEN Scanner

Există, de altminteri, și în arta de șevalet produse cam inconsistente și devitalizate — deși uneori cu veleități șocante — pe care le-aș desemna cu acest nume : „pictură de arhitecți". E o pictură de ton elevat, dar fără destulă greutate, în care nu răsună de ajuns plenitudinea vieții. Nevoia acordului decorativ cu arhitectura modernă nu poate, cred, scuza această insuficiență, pe care o manifestă unele naturi statice ale lui Vincențiu Grigorescu sau tabloul din expoziția de la Grivița, înfățișînd două tampoane, semnat de artistul inteligent care este Camilian Demetrescu.

O discuție despre decorativ, care să arate legitimitatea lui, dar și să-l circumscrie mai exact, ar fi de neapărată trebuință. Căci, înțeles într-un chip prea labil, el devine uneori un nume în care se drapează diverse manierisme ; afectarea cu pretenții factice de eleganță poetică (Paul Lucescu, *Polenizare),* simplificarea săracă și pretențioasă (*In club* de Ecaterina Zăinescu).

Să înțelegem decorativul nu ca un pretext de a eluda bogăția realului, ci ca un îndemn de a gîndi armonios formele și figura umană. Vasta activitate constructivă din țara noastră cere sculptorilor opere care să ducă pretutindeni arta — în stațiuni, pe stadioane, în curtea noilor uzine : opere care să obișnuiască ochiul tuturor cu ținuta statuară, cu gestul frumos și nobil. Cîștigă teren, de aceea, la unii din sculptori, efortul de a înscrie foarte decorativ formele în spațiu. Reacție împotriva statuilor de aspect nehotărît și încărcat, I. Irimescu își compune ultima lui lucrare „desenînd-o" deschis, cu ajururi care s-o caligrafieze pe cer, face din coafura modelului un șarpe rigid, cu coada în văzduh. Nu se poate ignora voința sculptorului de a dărui operei sale o anume anvergură. Cu aerul ei semeț și demonstrativ, această *Sudoriță* s-ar voi parcă la prora unei înaintări spectaculoase. Dar spectaculosul e exterior, statuia rămînînd nițel exotică și bizară. Am preferat o altă lucrare a lui I. Irimescu din expoziția de la Dalles, chipul de țărancă numit *Floarea ;* sculptură de claritate decorativă, dar mult mai solidă, închizînd mai multă vibrație, în simplificarea ei tranșantă. Există riscul uneori — la I. Irimescu în *Sudorița,* dar și la alții — de a stînjeni prin accentul decorativ impresia de plenitudine a sculpturii ; de a năzui mai mult spre *eleganță,* decît spre forță.



Scanned with OKEN Scanner

La nivelul atins azi de arta noastră, la nivelul sporit de înțelegere al publicului larg, a devenit mai imperios decît oricînd să gîndim cu exigență matură aceste probleme ; să ne încadrăm tot mai strîns în uriașa mișcare pentru calitate, pe care partidul a inițiat-o în toate sectoarele de activitate. Răspunderea artistului față de popor este în același timp o răspundere pe frontul calității.

## *INOVAȚIE, EXIGENȚĂ*

Iată de ce, socotim, trebuie evitată o selecție deficitară, ca aceea care a făcut ca unele din lucrările prezentate la ultimele expoziții să fie nereprezentative, sub nivelul de posibilități al artiștilor ce le semnau. Au pătruns producțiuni grăbit elaborate, fără un scrupul mai perseverent — pe care e regretabil că juriul le-a admis. Și am întîlnit lucrări în care dorința de inovație nu prilejuia eforturi de a gîndi într-un fel cu adevărat creator viața și arta, ci se mulțumea cu transpunerea mecanică a unor formule ivite în alte părți, reflectînd alte realități decît a noastră. Este cazul ca influența neorealismului, a picturii mexicane sau a elementelor pozitive din arta altor popoare să fie absorbită creator, să constituie nu un semn facil de recunoaștere — cum se întîmplă la unii tineri — ci un aport asimilat și un stimulent al propriei noastre originalități. „Poți să fii genial chiar imitînd — pretindea Schiller — dar cu această condiție, ca ceea ce împrumutăm din afară să renască, pentru a spune așa, în noi." Dar nu poate „renaște" autentic în noi decît ceea ce răspunde adînc nevoilor noastre ideologice, estetice, realităților în care trăim. A filtra critic influențele, a le integra organic, a nu le transforma într-o fugă zigzagată de la un album la altul — iată cerințe pe care n-ar trebui să le uite cei aflați în anii fertili și decisivi cînd artistul își formează personalitatea.

Un climat de exigență artistică vie, încrezătoare și perspicace, este o condiție esențială pentru formarea unor talente puternice. În țara noastră aceste talente găsesc o îndrumare fertilă, care așază creația artistică pe drumul aspirațiilor majore, capabile să înflăcăreze cugetul și inima. „Noi sîntem partidul viitorului, spune Lenin despre co-



Scanned with OKEN Scanner

munişti, iar viitorul aparţine tineretului. Noi sîntem partidul inovatorilor, şi tineretul este cel care întotdeauna îi urmează cu bucurie pe inovatori." Există astăzi, în arta românească, o indiscutabilă efervescenţă creatoare, sîntem martori la strădanii variate de a înnoi mijloacele de expresie. Un elan robust, un accent pregnant ne-am obişnuit să găsim, de exemplu, în creaţiile semnificative ale sculptorului I. Vlad ; o aspiraţie vie de a *interpreta* interesant temele, răscolind înţelesurile lor mai revelatoare. Iată, în compoziţia *Maternitate,* el a închipuit un prunc care stă minuscul şi drept ca un mugure : mama se apleacă asupra lui, protecţie imensă, trupul ei face un cerc aproape închis, fiinţa ei toată îl apără, cum ar protegui pămîntul însuşi ivirea unei flori. Revelaţii ca aceea a expoziţiei lui Eugen Popa, pictorul în care am recunoscut un grafician impetuos, ne arată ce plină de frumoase surprize e dezvoltarea artei noastre. După cum aş semnala surpriza îmbucurătoare pe care o constituie linia de expresivă suplețe din ilustraţiile lui Benedict Gănescu la Marcel Breslaşu, sau grafica Getei Brătescu, artistă în stare să dea căutărilor sale reazemul unei gîndiri solide. La artişti, de asemenea, ca I. Biţan, căutător asiduu — deşi uneori cu rezultate discutabile —, străbate năzuinţa unei respiraţii artistice largi, a unei picturi realizate cu îndrăzneaţă amploare. Sau să-i numim, tot dintre artiştii mai tineri, pe I. Pacea, cu unele rezultate admirabile în ultima vreme, pe I. Gheorghiu, care înaintează necontenit ; pe Brăduţ Covaliu, care pictează atent la aspectele actualităţii, dar caută să-şi asimileze şi lecţia augustă de stil a unui artist ca marele Giotto. În lucrările lui izbutite — tabloul *Învăţăm,* cu elocvenţa lui prea crispată, era străin de timbrul personalităţii sale — Brăduţ Covaliu s-a afirmat ca un artist de plenitudine, capabil să dea un sănătos accent contemporan elementelor de specific naţional.

Înnoirea, de altminteri, nu e nicidecum un apanaj al tinereţii, ea iveşte frumuseţi de un inedit cuceritor în opere ale maeştrilor. Bizuită pe o admirabilă conştiinţă artistică, inovaţia are calitatea unui proces organic la un pictor ca Al. Ciucurencu, infailibil în culoarea cea mai exploziv tonică, tot mai pur şi în acelaşi timp tot mai riguros, în modernitatea de netăgăduit a lucrărilor sale recente,



Scanned with OKEN Scanner

portretul de față, naturi moarte și mai ales peisaje. Chiar un artist de vîrsta lui Henri Catargi caută un accent viu, neașteptat în ultimele sale lucrări, acele imagini nobil construite de la Griviţa, pe care maestrul le reia tenace pentru a le conferi mai multă căldură, pentru a le acorda mai bine cu timbrul personalității sale.

Avem talente numeroase, rîndurile lor vor crește necontenit, de vreme ce expoziţia republicană a amatorilor a arătat, la rîndul ei, un nivel îmbucurător al gustului. Și am avut în trecut creatori care ne-au transmis o zestre certă de sensibilitate. Sînt lucruri care ne obligă, cred, la tot mai mult; de la aceste premise avem dreptul să formulăm cerinţe tot mai înalte. Arta noastră socialistă poate foarte bine să obţină succese mai vii, ea e datoare să năzuiască spre o iradiere superbă.

*1963*

Scanned with OKEN Scanner

Avea un suflet generos, care chema încrezător ziua de mîine. Visa o societate nouă, care să fie „societatea muncii pentru toți" ; o lume capabilă să dăruiască artei rostul și demnitatea ce i se cuvin. Nutrea încredere în creația românească, — o spunea energic : „Cred nestrămutat în valoarea artei noastre — declara el în 1927. Și mai ales cred în valoarea de mîine a artei noastre." Astfel de convingeri, sănătos patriotice, fac parte azi indestructibil din climatul nostru artistic ; pictorul Tonitza, al cărui sfîrșit — umbrit de boală și de vrăjmășii — părea o dezolantă înfrîngere, a biruit o dată cu epoca noastră.

Retrospectiva de acum este și ea dintre semnele acestei biruințe. Nu s-a întreprins niciodată, în trecut, un asemenea vast efort de a aduna laolaltă lucrări variate, semnificative, de Tonitza : peisaje și portrete, flori și compoziții, grafică și pictură. Sînt vreo 450 de piese, un ansamblu cuprinzător, care proclamă concludent valoarea acestui artist admirabil. Succesul larg al expoziției, interesul cu care o urmărește publicul vădesc totodată destinul nou, strălucitor, pe care epoca noastră îl rezervă marilor valori și năzuințe din trecut.

Căci numai socialismul e capabil să transforme în fapte visele înalte pe care le-a îndrăznit mintea artiștilor : doar el poate să aducă ziua, rîvnită de Tonitza, „cînd arta va deveni un bun comun — ca lumina soarelui". De altmin-

teri, darul pe care Tonitza se silea să-l facă semenilor săi — pictura (vreau să spun pictura spre care tindea el) — e ca un fruct solar. Detaliu tehnic, dar învestit cu o plăcută rezonanţă, sugerînd parcă o blîndă predestinare luminoasă — în pasta cu care se prepară pînzele, pictorul sfătuia să se adauge şi un fagure de miere !

N-au lipsit, din biografia lui Tonitza, zbuciumul şi mîhnirile unui trai nesigur. Bucuriile luminii şi culorii se zămisleau adesea din tristeţe. De acolo pornise artistul, *Din lumea celor umili* — cum se numea un întreg ciclu de studii, prezentat la întîia lui expoziţie, în 1916. Era o lume palidă de suferinţe, care, desigur, va fi suspinat nostalgic, ca în versul bacovian :

*O, cînd va fi un cîntec de alte primăveri... !*

Aceste primăveri, Tonitza le-a adus, anticipator, în surîsul candid al culorilor sale :

*Verde crud, verde crud...*
*Mugur alb, şi roz, şi pur.*

Pictura lui avea o graţie suavă, care se aşternea cîteodată în fiorituri de arabesc ; era tinereşte inventiv, în nevoia de a se destinde caligrafic. Dar, mai presus de toate, el s-a vădit un colorist, în tradiţia cea mai fecundă a artei româneşti ; capabil să facă economie de mijloace artistice, dornic să-şi reducă expresiv paleta. Colorismul său, fluid şi subtil, nu însemna o simplă abandonare în voia materialului coloristic : îşi propunea „să triumfe asupra lui, să nu se lase furat de el, ci să-l domine conştient". Iubea culoarea, dar nu cu o pasiune purist anarhică, ci îmbrăţişa organic problemele ei, cu putere integratoare. Se silea să răspundă acelei profunde definiţii date de Delacroix : coloriştii sînt „cei care reunesc toate părţile picturii".

Artist care ştia să mînuiască perspicace şi condeiul, pentru a-şi rosti elocvent gîndurile, Tonitza sezisa acut elevaţia spirituală a unei picturi. „O pînză de Pallady — oricare dintre ele — e un suflet", spunea el, de exemplu. Tonitza simţea arta ca o confesiune directă, îi repugnau



Scanned with OKEN Scanner

trucurile negustoreşti, dar şi „dandysmul insolent". „Siguranţa că eşti original îţi închide calea originalităţii," mai nota el pătrunzător. Cu această înţeleaptă receptivitate, necăutînd în pictură doar o exuberanţă volubilă, Tonitza lăuda tonul „de tristă şi nobilă rusticitate" din *Morţii de la Caşin,* lucrarea cunoscută a lui Ştefan Dimitrescu.

Arta lui Tonitza de asemenea e *de-aici,* de la *noi,* vie, scînteietoare cîteodată, dar ferindu-se, îndeobşte, de brutalitate. Revelaţia fundamentală a carierei lui de pictor a rămas întîlnirea cu Luchian. Trecuse prin mai multe ateliere româneşti şi străine, fusese la München, în Italia şi la Paris, picta de ani întregi, fără să se găsească pe sine, vădindu-se încă tulbure, ori de o claritate opacă, ceţoasă. Cînd a avut putinţa să vadă o colecţie bogată în Luchieni de prima mînă, în sufletul său s-a declanşat un resort ascuns : a devenit *el* numai la lumina incandescentă a acestei revelaţii. Nimeni, afară poate de Arghezi, n-a scris cu mai multă fervoare despre Luchian, proclamînd cu decenii în urmă importanţa lui crucială pentru pictura românească.

Pe drumul marelui său înaintaş, Tonitza a evocat vibrant înfăţişarea mahalalelor sărmane : iată cerul de un albastru grav şi mat, într-o pictură nobil dezolată, care se cheamă *Moara veche.* Iată o curte în care se văd rufe la uscat, iată peisaje de iarnă, cu tonuri mîngîietoare, stinse, iată un colţ văzut de pe fereastra unei case din Popa Soare : arată plin de neprevăzut, un zid oarecare e pictat admirabil, în tuşe mătăsoase, lîngă jetul negru al unor ramuri desfrunzite. Şi iată copaci, de data asta cu un frunziş compact, de un verde bogat, într-o localitate care era atunci, ea însăşi, o mahala prăfuită, patriarhală : Mangalia, unde pictorul îşi făcuse printre sărmani prieteni mari şi mici, vînzătorul de flori, umil parcă şi temător, sau vreun bătrîn turc, poate acela care arăta peste ani căruciorul lui de zaharicale, vopsit de mîna „domnului Tonitza".

Ţinea la oamenii aceştia modeşti, se apropia de ei cu dragoste înţelegătoare. Nu poţi trece fără emoţie pe lîngă *Clownul* visător şi trist, pictat diafan pe un fond cafeniu, sau pe lîngă alte atîtea imagini ale unei umanităţi sufe-

Scanned with OKEN Scanner

rinde, dezarmate. E adevărat, duioșia pictorului devine cîteodată sentimentalism, de pildă în vreo convenţională figură îndoliată ; însă, oricum, floarea gingașă a picturii lui s-a ivit deseori din participarea la aceste suferinţe.

A fost, de asemenea, o participare îndrăzneaţă, de luptător activ, în paginile presei progresiste, în *Socialismul*, publicaţie a Partidului Comunist. Grafica lui militantă răspundea unei fundamentale aspiraţii de dreptate. Purta în cuget amintirea anului 1907, cînd, foarte tînăr, student la Iași, își manifestase simpatia pentru ţăranii răsculaţi, trebuind de aceea să părăsească Școala de Belle-Arte. Jertfa dureroasă de atunci îi revenea în minte, cînd auzea promisiunile unsuroase ale demagogiei politicianiste. Desenele sale stigmatizează nu o dată reprimarea de la 1907 ; după cum ciclul său de imagini închinate lui 13 Decembrie 1918 constituie un elocvent gest progresist. O sentinelă care își contemplă rece opera, oamenii prăbușiţi în sînge, are chiar trăsăturile lui Ferdinand, cel care îi felicitase personal pe generalii asasini, pentru isprava lor de la 13 Decembrie. Un stil vibrant, de linii suple, cu griuri expresive, întipărește de asemenea învălmășeala represiunii, în clipa cînd soldaţii trag ; în altă planșă emoţionantă, un grevist expiră sprijinit de un zid, în timp ce o sentinelă pășește îndesat, sinistru, printre cadavre. Atitudinea lui Tonitza era deschis revendicativă în astfel de desene, el protesta, cu toată puterea inimii sale, împotriva acţiunilor antipopulare. Denunţa propaganda flașnetelor patriotarde, militarismul nociv, infestînd viaţa publică.

Sîntem îndată după 1918, în vremea cînd prosperau obraznic afaceriștii, îmbogăţiţii de război. Masele, spoliate de speculanţi, îndurau privaţiuni dure. Printre siluete de femei sărmane care așteaptă taciturn, concentrate, un bătrîn ridică amenințător braţul : „Gloanţe ne-aţi dat destul. Daţi-ne pîine...“ Sînt teme — acestea și altele — care se regăsesc și în picturile artistului. Împotriva unor prejudecăţi, la Tonitza există punți sensibile de legătură între desenul militant, publicat în gazete, și între tabloul de șevalet. O femeie pe gînduri, lîngă plita sărăcăcioasă, apare într-o pictură, dar o întîlnim și într-o lucrare de



Scanned with OKEN Scanner

grafică, însoțită de o legendă politică, în *Cuvîntul liber* din 1920. Un desen din 1911, cu adresă precisă, servește drept schemă unei picturi din 1924, *La patul bolnavului.*

În anii de efervescență revoluționară din jurul lui 1920, Tonitza dădea exemplul unei atitudini politice care se însoțea cu o calitate artistică netă. Chiar cînd, mai tîrziu, temele lui Tonitza s-au restrîns, cînd regimul cenzurii a stăvilit combativitatea artistului, cînd s-a lăsat pradă unor descurajări, el n-a abdicat de la un crez democratic. Avea să deseneze coperta pentru *Calendarul muncii* în 1925 și aceea alegorică, oprită de cenzură, care trebuia să apară în 1929. În ultimii săi ani, în preajma lui 1940, el s-a afirmat ca un antifascist, pledînd pentru „idealul cel mai înalt, pacea".

Nici n-ar fi fost posibil să nu rămînă credincios acestor valori, el, care devenise pictorul chipurilor de copii, al *Jocurilor* cîteodată admirabil decorative — cutare pînză, cu suprafețe punctate vioi, aducînd aminte de vreun Vuillard, el care le evocase spiritual păpușile și îi înfățișase *În camera copiilor,* în cuibul lor delicios de alburi. Figurile infantile, temerar stilizate, au devenit aproape o emblemă a artei lui Tonitza. Sînt printre acestea reușite fermecătoare, cum e tabloul copilașului pe fond roșu de la muzeul Zambaccian. Uneori, tandrețea pictorului a dus la o anume străvezime manieristă în figura copiilor, ca și a adulților, la simplificări ce alunecă în dulcegărie *(Ciobănaș,* de exemplu, sau figura de pe coperta catalogului). Dar cîte picturi ne-au rămas, în schimb, de la el, lucrate într-o factură de o suavă carnalitate ! *Copilul în roșu citind* ori fetița care se numește *Catiușa lipoveanca,* unde decorativul unor basmale umile capătă un *ce* de Orient mirific. Sînt apariții de neuitat, *Fetița pădurarului,* de pildă, ce pare desprinsă dintr-un basm : scufiță roșie cu boneta albă. În punctele imense de negru, care sînt ochii acestor copii, se concentrează uluirile primăvăratice ale unor suflete virginale. Tonitza e poetul candorii melancolice și în nudurile adolescente, cum e acela pe un fond de carmin ; poet cu mijloace de pictor sigur, în stare să împrospăteze teme oricît de uzate — bulgării violeți ai liliacului —, să facă



Scanned with OKEN Scanner

fermecător interiorul cel mai obișnuit. Iată unul din cele mai frumoase tablouri de acest fel, tot de la Zambaccian. O femeie pictată fraged, ușor, într-o ambianță din cele mai modeste ; dar pînza e un poem scînteietor și liniștit, în care un accent negru, spătarul unui scaun, aduce o articulație energică. Pe masă sînt flori fără pretenții, dar nesfîrșit de proaspete. Semnificative imagini, pentru o artă care ne vorbește cordial, care ne stă aproape. Plecăm cuceriți de la această amplă retrospectivă ; un pictor capricios, dar mereu cald și tandru, ne-a devenit pentru totdeauna prieten.

Scanned with OKEN Scanner

## I

Amploarea, marea dimensiune, e pentru pictori o virtute spre care timpul nostru îi învaţă tot mai des a năzui. Formatul mic poate concentra trăiri impresionante, dar el devine o servitute cînd însoţeşte prea statornic, ca o normă, creaţia artistică. Am avut pictori mari ca Luchian şi Petraşcu, pe care o pînză vastă îi îngheţa. Bineînţeles, valoarea unui tablou nu se măsoară grosolan cu cotul ; *Vîrful cu dor*, lucrarea siropoasă a lui Mirea, era, vai, o pînză foarte întinsă ! Însă într-un climat de artă viril, opus dulcegăriilor fade, dimensiunea vastă îl poate stimula pe pictor să găsească un ton major. Chestiunea nu se reduce, simplu, la proporţii, e vorba de un deziderat profund : pictura noastră contemporană avea nevoie de încordarea unor piese de anvergură, tocmai pentru a învăţa mai lesne să evite tonul minor şi intimist. Iată, un artist pe care anii Eliberării l-au găsit cu o reputaţie bine meritată de pictor subtil şi delicat : rafinamentul de practician al lui H. H. Catargi era în afară de orice îndoială. Dar el a vrut, în anii noştri, să adauge rafinamentului o frumoasă amploare : să conceapă *mare* — şi să trateze corespunzător — compoziţii, portrete, ba chiar şi naturi moarte.

Se poate atinge aceasta fără sacrificiul calităţii strict *picturale* ? Fără a compromite execuţia şlefuită, ireproşabilă ? În ochii unora, dimensiunile vaste reduc neapărat suprafeţele la un aspect inexpresiv, de muşama.

H. H. Catargi a întreprins o experiență artistică în care se aliază nevoia de amplitudine și aceea de bună, riguroasă picturalitate. El nu s-a temut să se desfășure pe suprafețe largi, fiind hotărît să rămînă, însă, mereu *pictor*. Chiar fundalurile decorative, care se întind ca un ecran îndărătul unor personaje — de pildă, *Muncitorul* de la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România — au îndeobște o materie elaborată atent, bine susținută. H. H. Catargi pune în elanurile sale un scrupul tenace, la care mulți confrați ai săi ar trebui să mediteze.

Să ne amintim — fiindcă e vorba de elan — naturile moarte din expoziția recentă, de la Dalles, a maestrului. Ce fel de zid ar trebui ca să primească potrivit aceste pînze? Ele nu-s piese de apartament, această *Masă de bucătărie*, această *Masă cu pești* ori această *Ghitară*. Tonul lor e major, nu firav intimist. Niște obiecte oarecare, umile chiar, un coș cu fructe, o ulcică, stau aici într-un spațiu moral care nu-i acela al trăirii mărunte ori al recluziunii domestice. Respirația acestor picturi, desfășurarea lor admirabilă face dintr-o *Masă de bucătărie*, magnific pictată, un soi de *triumf* calm și clar. Vocea pictorului spune bucuria fără grandilocvență, dar larg, cu un elan făcut să înfrunte timpul. Nici nu reții obiectele ca atare, în aceste pînze. Spațiul în care se integrează astfel de picturi nu este interiorul, ci spațiul indefinit și nobil — sau, mai bine, durata — care-i muzeul.

În reușitele sale indiscutabile — încă expoziția sa precedentă, din 1957, a dovedit-o — H. H. Catargi atinge acel sunet durabil, magistral, pe care-l numim ton de muzeu. Dornică de un rafinament care să nu devină exsanguu, pictura sa dovedește o plenitudine categorică. Pasta lui e acum mai suculentă, artistul mai direct în expresie. Mai degrabă decît armonii prețioase și rare, H. H. Catargi urmărește să realizeze o pictură infailibil închegată. Neavînd spaima că va părea *oarecare*, pictorul este — tocmai de aceea — mereu *el*, fără efort. Acest emul și ucenic al lui Pallady — de care-l uneau afinități elective — ai zice că se așază cumva și în succesiunea artistică a lui Andreescu. Deseori, el se voiește acum delicat nu mînuind materii neprihănite, concentrat luminoase, ca Pallady, ci lucrînd în hume impure. Nu o dată — parcă



Scanned with OKEN Scanner

ar ţinti imposibilul — el vrea să fie exact operînd cu un material difuz, cu un nor aproape funinginos de vopsele. Ştiinţa sa nu-i doar prudenţă, ci căutare efectivă, pasionată. A atinge — cum izbuteşte, uneori — soliditatea tonului de muzeu, nu înseamnă a te statornici într-o fixaţiune solemnă. În ultimul timp H. H. Catargi riscă, în peisaj, chiar cîte o stridenţă, cîte un accent de vioiciune care nu-l prinde : cutare cer, de pildă, prea exploziv, sau acid, pe care nu-l înregistrăm cu plăcere, la pictorul care a fost în stare să ne dea albastrurile palid prăfoase, de admirabilă calitate, din unele *Peisaje de la Pantelimon.*

Căutare, muncă serioasă, perseverentă, care dă tabloului o creştere înceată şi sigură ; care degajează limpede raporturile şi articulează coerent masele de culoare. H. H. Catargi e, în pictură, un neobosit — şi iscusit — muncitor. Legănîndu-şi lent şi logic înaintarea, artistul acesta cu mină afabilă, niţel chinezească, îşi cîntăreşte greutatea petei de culoare în terezii uimitor de precise ; peisajele sale, oricît de compact aşternute, devin, de la distanţă privite, de o exactitate aproape olandeză — în ce priveşte stereoscopia planurilor.

Dar să nu ne înşele analogiile. Catargi îşi gîndeşte peisajul, nu se mulţumeşte a copia placid ceea ce vede. Peisajul la el, oricît de deosebite ar fi locurile ce l-au inspirat, nu alcătuieşte o geografie strict diversificată. E un cadru sufletesc şi un prilej de a afirma un raport, acordul cu o natură care nu-l apasă pe om ; plăcerea unei naturi în care este loc pentru claritate şi elevaţie. H. H. Catargi e dintre peisagiştii care nu se abandonează spontanietăţii şi găsesc în natură tocmai impuls spre o artă savantă. „Cred că, în faţa naturii, devin mai lucid", spunea Cézanne, ilustrînd aceeaşi familie sufletească, a peisagiştilor meditativi ieşiţi oarecum din spiţa lui Poussin. În priveliştile din ultima expoziţie a pictorului nostru, natura este luată în stăpînire fără uscăciune, dar şi fără surpriza efuziunilor sentimentale ; solid, chiar cu riscul unei anume impresii de monotonie.

Poussin e un punct de referinţă firesc, pentru un artist ca H. H. Catargi, pasionat de compoziţie în peisaj. Prefaţa catalogului la ultima expoziţie, scrisă de Eugen Schileru, semnala, de pildă, această soluţie constructivă,



Scanned with OKEN Scanner

care vine de la Poussin : la extremităţile primului-plan cîte un copac, a cărui coroană schiţează o uşoară înclinare spre centrul tabloului ; astfel încît acesta se desfăşoară de fapt între pilonii unui arc de triumf vegetal. E o schemă pe care o regăsim şi la peisagiştii mai noi, Théodore Rousseau şi, mai ales, Cézanne. Ei au acceptat o asemenea poartă vegetală, pentru că Poussin însuşi e o poartă pe drumul marii construcţii picturale. Degas, un pictor de acută inspiraţie modernă, nu suspina, în pragul maturităţii, această nostalgică mărturie ? „Visez ceva bine făcut, un întreg bine ordonat, stil Poussin..." Numele meşterului clasic îi iese înainte oricui are ambiţia de a compune, ambiţia ritmurilor riguros, superb eficiente. L-au privit atent, l-au copiat şi Matisse ori Picasso, ultimul în momente decisive ale activităţii sale. Vorba celebră a lui Cézanne — „a face Poussin după natură" — notează o aspiraţie de care n-a rămas străin nici pictorul nostru.

Dar ceea ce a înţeles H. H. Catargi este adevărul că natura nu înseamnă — ca în adagiul cézannian — doar o raportare a schemelor compoziţionale la concretul peisajului şi al formelor. În epoca noastră *a compune*, a gîndi cuprinzător şi eficace în compoziţie, înseamnă a te confrunta, obligatoriu, cu însăşi realitatea existenţei sociale. Această înţelegere nouă a îmbogăţit esenţial creaţia lui Henri Catargi. El şi-a propus — şi a reuşit tot mai bine — să compună acum nu doar peisaje, ci grupuri semnificative, să aşeze înşişi oamenii în raporturi elocvente. Fără a fi un observator propriu-zis al fizionomiilor, un pictor cu vocaţie portretistică, el a înţeles să construiască ample figuri, care afirmă grav şi liniştit, fără emfază, valori morale, caracteristice socialismului. Oamenii din aceste „portrete", oamenii din compoziţiile sale — *Cosaşul*, de exemplu — respiră demnitate autentică. Muncitori şi ţărani, ei au calmul încrezător pe care-l dă conştiinţa de sine. Gesturile sînt măsurate şi sobre : nici nu se percep, de altminteri, ca gesturi, ci ca mişcări, ca o ţinută, firesc elegante. Un ucenic la o mare uzină, un ţăran cu coasa pe umeri, o studentă cu figura luminoasă ne întîmpină în tablouri vaste, gîndite limpede, cu un echilibru discret. Culoarea este caldă, compusă frumos, gama blîndă, de



Scanned with OKEN Scanner

obicei aurie ; cîte un fond de tablou e colorat asemenea cu paiul grîielor.

În meşteşugul de a compune o scenă, un grup de cîţiva oameni, H. H. Catargi a obţinut în ultima vreme indubitabile succese. Două personaje lăturalnice, în stînga, — e adevărat — stau cam stîngaci şi nu se justifică de ajuns în ansamblul tabloului intitulat *Cosaşii*. Dar pictorul a arătat că ştie să se apropie cu seriozitate învăluitoare şi caldă de viaţa oamenilor muncii. Şi acest sentiment — tradus într-o nimerită tratare picturală — dă coerenţă grupului de lucrători care citesc *Scînteia* în uzină sau ţăranilor cooperatori pe care artistul îi înfăţişează în jurul mesei. Planurile se ţin prin raporturi bine studiate, compoziţia e închegată profund, celular, în însuşi organismul ei pictural, nu doar printr-o osatură narativă. Aceşti ţărani tăcuţi, această scenă modestă, dar iradiind parcă simbolic — în gama ei aurie, în gestul omului care taie pîine — nu-i puteau izbuti decît unui pictor care şi-a simţit cu gravitate subiectul. Pe acest drum fecund aşteptăm înfăptuiri noi de la maestrul Catargi. Artă în acelaşi timp solidă şi elevată, pictura sa cunoaşte nu o dată asemenea momente de frumoasă maturitate. Secretul acestor succese stă, bineînţeles, în talentul pictorului ; dar şi în realităţile puternice, generoase, care-l înconjură astăzi la noi.

*1962*

## II

Climatul grav pe care-l alcătuiesc tablourile maestrului Catargi îndeamnă la sfiiciune, la o reculeasă sfiiciune. Vorbele lui Valéry — „On doit toujours s'excuser de parler peinture" — ne vin firesc în minte, în această împrejurare. Trăind fără emfază problemele şi nobilele ambiţii ale picturii, Henri Catargi nu-i disponibil pentru nici o frivolitate ; îi este absolut străină ispita de a se autocomenta, cochetăria de a face „literatură" pe seama propriei opere. Înţelepciunea lui îi interzice să amestece



Scanned with OKEN Scanner

pictura în abile explicații verbale. Catargi, pentru care pictura este totul, se ferește să ia în deșert numele idolului său.

Dragostea lui de meserie e mai puternică decît orice orgoliu. Mi s-a întîmplat să-i formulez, în atelier, obiecții în legătură cu un tablou sau cu altul. Într-o împrejurare asemănătoare, alții s-ar fi crispat, poate, închiudîndu-se, în cel mai bun caz, pe ei înșiși. Dar nu, Henri Catargi te ascultă fără iritare, cu o bunăvoință suprem civilizată, ieșind în întîmpinarea observațiilor tale : și tocmai de aceea te rușinezi de ele, le simți inutile. Într-atît, aceste obiecții el și le face singur, în adîncul firii sale, într-atît se privește pe sine fără orgoliu și fără vanitate.

Cu sănătatea sufletească a unui mare muncitor, acest meșter — care ar fi putut fi un profesor excelent — se supune pe sine unei continue verificări. E o tensiune tăcută în această înaintare, care, iată, l-a dus la o treaptă nouă de frumusețe : expoziția de față atinge intensități de expresie pe care maestrul nu le avea pînă acum. Cutare mic tablou, bunăoară, cu verde de frunzișuri, e un moment înalt în creația unui artist ; cine poate uita vinul cald al luminii, între ramurile acelei geometrii nervoase ?

Sînt, în expoziția de față, cîteva lucrări pictate ușor, cu o suverană libertate, de pildă *Natura moartă cu armonii olive*. Dar dreptul la improvizație maestrul Catargi și l-a cîștigat printr-o muncă tenace, care n-a escamotat niciodată dificultățile, ci dimpotrivă a știut să și le asume, cinstit și simplu. De aceea, improvizația rămîne la el gravă : natura moartă de care vorbeam, autoritară și sobră, este pătrunsă de severitatea ideii. Mai degrabă decît improvizație, trebuie să vedem aici spontaneitate : spontaneitatea cea mai prețioasă, aceea care e fructul unei victorii, al unei lupte fără preget.

În această luptă, maestrul Catargi își cenzurează nerăbdările ; nu i-ar plăcea să atingă spectaculos ținta care-l ispitește : să sară etapele, să sară peste propria lui umbră. Are calmul de a fi el însuși — și aceasta, tocmai pentru că se gîndește mai puțin la el și mai mult la pictură. E înțelepciunea aspră și eficace, pe care Braque o formula astfel : „Dacă pictorul nu disprețuiește pictura, să-i fie



Scanned with OKEN Scanner

teamă de a face o pînză care ar valora mai mult decît el însuşi", mai mult, adică, decît ceea ce este el la un moment dat. E înţelepciunea unei înaintări prudente, dar organice, înţelepciunea de a nu te înşela pe tine însuţi, arborînd biruinţe străine, pentru care n-ai dat bătălii.

Actuala etapă a maestrului Catargi se întîlneşte uneori pe dinăuntru cu pictura de tăceri statuare, magic elocvente, a italianului Giorgio Morandi. Gravitatea naturilor moarte a devenit acum stranie, depăşind total perspectiva intimistă a recluziunii domestice. Uriaşele căuce din cutare natură moartă pot aparţine unui hypogeu fabulos, ca şi verdele din această pînză, adînc, catifelat şi putred, amintind de ultimul Goya, de fantasticul picturilor de la Quinta del Sordo. Într-un peisaj, se tîrăşte un abur greu şi somptuos, ai spune visul — care ezită între pămînt şi tării. Clasicismul lui Henri Catargi nu este o reducţie raţionalistă, ci un efort de a orchestra complex reveria şi gîndul lucid, plinătatea senzaţiei şi ordinea spiritului.

S-a vorbit, pe drept cuvînt, despre un clasicism latent, în schemele ordonatoare ale peisajelor sale. Iată, într-o priveliştе de pe valea Prahovei, organizarea imaginii duce spre marele Poussin, profesorul clasic al altor pictori moderni. Priveliştea e o deschidere admirabilă ; în etajarea lor armonioasă planurile configurează nişte adevărate practicabile în scena unui teatru uriaş, deschis depărtărilor. Peisajul este o vastă cutie de rezonanţă, nu pentru un personaj anume, aici absent, ci pentru muzica unui suflet — aceea a autorului. Această impresie e obţinută însă printr-o analiză a planurilor, care a asimilat sugestii de constructivism modern : muchiile geometriei tresar sub blîndeţea unificatoare a culorii. O astfel de artă, care nu se teme să pară „veche", să-i omagieze pe Corot şi Poussin, trebuie privită cu o atenţie debarasată de prejudecăţi.

Şi trebuie, de altminteri, să ne eliberăm de prejudecata care a făcut din Poussin numai un pictor al raţionalităţii stringente. Cercetări mai noi au descoperit în el primul mare pictor al pămîntului, care ne învaţă să punem mîna pe sol, pe argilă, pe fărîma de piatră şi pe bulgărele de ţărînă, aşa cum făcea el însuşi. Această



Scanned with OKEN Scanner

nevoie, de a considera pămîntul în substanţa lui, ca şi grînele foşnitoare, ca şi tufişurile ori copacii cu trunchiul jupuit, această aptitudine de a sezisa nu numai desenul lumii, ci şi materia palpabilă a lucrurilor, explică de ce René Huyghe s-a simţit îndemnat să-l apropie pe marele clasic al secolului 17 de realistul Courbet. Sînt apropieri revelatoare, ajutîndu-ne să înţelegem mai bine natura sintezei pe care o săvîrşeşte Catargi. Pentru că la el marile ritmuri ordonatoare, de sorginte clasică, se întîlnesc cu un filon de sensibilitate concretă şi locală, sînt transpuse într-o materie plină de robustă suculenţă. Iată un peisaj taciturn şi melancolic, într-o gamă surdă, în care porţiunea de pămînt de la stînga — acel plan ocrugri — are plenitudinea şi frumuseţea uzată a unei vechi ceramici ţărăneşti. Aici, ca şi în alte peisaje ale meşterului, îţi vine în minte exemplul lui Andreescu, de care Catargi este legat în intimitatea firii sale. Între Poussin şi Andreescu, peisajul său descrie o mişcare de loc hibridă, spre un clasicism care să încorporeze sevele pămîntului nostru.

Ca Andreescu, el îşi refuză orice volubilă exuberanţă, impunîndu-şi o rezervă pudică, în expresia sentimentelor. Scutită de parada oricărei virtuozităţi, pictura sa vrea să ne convingă prin coerenţa şi justeţea cu care articulează planurile de culoare, prin puterea conţinută a unei game restrînse. Pe această cale, a seriozităţii fără complezenţă, a stăruinţei neîncetate spre o densă calitate picturală, — H. Catargi dobîndeşte acum noi izbînzi. Ele valorifică nu numai îndemnul unui precursor ca Andreescu, dar şi acela al lui Theodor Pallady, pictorul de inefabilă rigoare, care i-a fost sfătuitor şi prieten. Căci în ultima vreme soliditatea sa de constructor se epurează tot mai mult de un anume exces material, pe care-l vădea pictura sa din anii trecuţi. Chiar dacă se mai întîlnesc cîteva porţiuni inerte, în fundalul unor tablouri — te învăluie în această expoziţie o ambianţă de rafinament, de blîndă bogăţie, asemenea cu sunetul unui violoncel meditativ.

Cu acest timbru cald, el evocă peisaje în care spaţiul respiră mai liber decît altă dată, în care coama arborilor are o plutire mai aeriană, mai tînăr fremătătoare. Cu



Scanned with OKEN Scanner

aceste mijloace, cu o emoție discretă și profundă, pictorul își spune dragostea de țară și de oameni. Sînt chipuri în care palpită visător adolescența — acea fată în galben, de pildă, pictată proaspăt și vibrant —, sînt chipuri în care se rostește calmul încrezător și demnitatea muncii. Ținuta lor e măsurată, plină de firească eleganță ; țăranca înfășurată cu o maramă aurie, nobil rîurindu-i pe umeri, sau bunăoară altă figură de țărancă, stînd gînditoare, într-un tablou de armonii gri-violet. Pictor care s-a apropiat cu dragoste de realitățile caracteristice ale epocii noastre, H. Catargi a pus în oricare din temele sale — portret, compoziție, interior de uzină, — seriozitatea calmă care-i este proprie. În trei ani cîți au trecut de la ultima lui expoziție, meșterul Catargi a pictat cît alții în zece !

Despre un astfel de artist — cu toată vîrsta lui înaintată — se poate spune că n-are timp să îmbătrînească. Activitatea lui, așa de susținută, e un motiv de mîndrie pentru noi toți. Eram nu demult cu un străin la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România și am trecut pe lîngă o magnifică *Natură moartă* a maestrului, aceea construită vertical, de o armonie stăpînită, de o rafinată luxurianță. În fața acestui superb tablou, cel care mă însoțea a spus, cu o involuntară invidie : „Da, într-adevăr, aveți pictori !“

*1965*

Scanned with OKEN Scanner

Există o modestie profundă care e semnul marilor artiști. Mai presus de încrederea în sine, ea așază credința în artă. Sfios cînd primește elogii, dar îndrăzneț în fața șevaletului, meșterul Ciucurencu își consideră creația cu o modestie autentică și gravă. Atunci cînd spune „pictura-i grea", el nu formulează o simplă constatare, ci aproape un reproș, pe care și-l face sieși.

Dintr-o astfel de fervoare, dintr-o intensă credință în artă izvorăsc operele adunate în expoziția de la Dalles. Sînt pline de neprevăzut, dar niciodată spectaculoase. Se simte că au răsărit dintr-o ireductibilă necesitate sufletească.

Meseria picturii e grea, mai ales cînd o înțelegi cu rigoare : cînd nu vrei să ocolești dificultățile, ci să le birui. Arta lui Ciucurencu, arta aceasta străină oricărei aparențe de efort, oricărei crispări, este în fond o artă de un meșteșug riguros. Ea ne arată că a fi spontan în chip superior înseamnă a uni prospețimea unei clipe și știința de o viață. Aici spontaneitatea e tocmai surîsul pe care și-l îngăduie o știință sănătoasă a picturii.

Această știință fără emfază se vădește capabilă de sacrificiile care, singure, dau farmec neașteptat unei opere. În deciziunea unui contur, pictorul vine cu o clipă de ezitare, care să oprească arabescul pe punctul unde ar deveni „prea frumos" ; cînd urmărește arcuirea unui nud ori desenează gestul unei femei care citește, el știe totdeauna

să evite caligrafia explicită, să intuiască o disimetrie revelatoare. În felul său de a aborda motivul, de a-și conduce opera, se poate recunoaște o anume grație a simțirii, foarte caracteristică pentru meșterii mari ai picturii noastre.

Pentru Luchian, de altminteri, Alexandru Ciucurencu nutrește o dragoste nestrămutată. Și printr-o dialectică ce este în ordinea firii, pictorul, cu cît se înnoiește mai eficace și mai inteligent — ca în ultimele peisaje —, cu atît se întîlnește mai bine, în profunzime, cu marii noștri înaintași, ca Luchian, de exemplu. Cu cît e mai modern, cu atît Ciucurencu devine mai caracteristic pentru evoluția picturii noastre, pentru valorile ei fundamentale de sensibilitate.

Tablourile pe care le-a creat în ultimii ani reprezintă pentru artist o adîncire a personalității sale, un prilej de a se defini în chip esențial. El s-a întîlnit nu numai cu niște permanențe ale artei noastre, în acești ani el s-a întîlnit tot mai mult cu sine însuși. Căci în marea varietate a tablourilor din expoziție descoperim sensul unitar al unei personalități care știe să se înnoiască organic. De aceea, artistul nu s-a temut să pună pe simeză ultimele sale lucrări, net configurate, de o puritate acută, lîngă delicatețea fluidă a operelor de început. Ele comunică într-adevăr peste ani, rafinamentul culorii leagă sigur toate etapele străbătute de artist.

Chiar începuturile lui Ciucurencu dădeau putința să recunoști în el o mare vocație de pictor. E instructiv să ne amintim cum îl caracteriza o cronică a lui Tonitza de prin 1931 : „Alexandru Ciucurencu se prezintă cu două panouri, impresionante prin sentimentul înalt, impresionante prin simfonizarea picturală a ansamblului — admirabil adecvată subiectelor — impresionante prin prețiozitatea materiei utilizate, prețiozitate ce se contopește într-un tot de-o gravă și plină de reculegere armonie. Aceste două panouri sînt, incontestabil, cele mai serioase compoziții ale salonului actual“ — își încheia Tonitza aprecierea sa. De-a lungul a peste trei decenii de activitate, această vocație s-a confirmat strălucitor. Cu o energie nepotolită, Al. Ciucurencu a înfăptuit o amplă operă de frumusețe, din care în expoziție, desigur, vedem numai o parte.

El a trecut, în cursul anilor, de la imponderabilul florilor de prin 1932—1939, la vigoarea cunoscutei *Naturi statice* de la Zambaccian. A voit să pună o frumoasă carnalitate picturală în emoţia cea mai visătoare, şi a realizat tablouri precum *Femeia cu ghitară,* de la acelaşi muzeu. După 1940, a mers spre străluciri mai fastuoase, într-o materie mai suculentă ; vocea sa a devenit mai sonoră, de o vioiciune în care se amestecă şi unele brutalităţi. Acum, însă, în ultimii ani, culoarea lui Ciucurencu a dobîndit o viaţă aşa de concentrată, încît se lipseşte de animaţia contrastelor. Pictura sa în ulei — unele peisaje cu perdele de pomi, spre exemplu — are acum curajul să se scuture de orice violenţă pitorească, să tindă spre calmul mat şi anonim al frescei. Cîte o lucrare — compoziţia *Chirurgii,* de pildă — mi se pare prea egală, în paloarea cromatismului ei. Dar îndeobşte pictura lui Ciucurencu a atins acum un zenit al culorii radioase ; ea decantează tot mai suveran esenţele luminii.

Precum Pallady, cu care uneori se întrece parcă, artistul înţelege acum că un tablou trebuie să fie „mai mult decît pictură", să depăşească plăcerea imediată a execuţiei picturale. Timbrul său e mai tonic decît acela al subtilului Pallady. Dar realizările sale reprezentative sînt, de asemeni, poeme vibrante, sînt izbucniri de elan vital, fixate în enunţul cel mai pur ; ele sintetizează claritatea geometrică şi concretul emoţiei. Această floare de roşu imaterial, de o ardenţă suavă, acest tablou înfăţişînd o cîntăreaţă, ar merita onoarea versurilor, ca altădată *Lola de Valence,* tabloul lui Manet.

În creaţia pictorului nostru afli acum o negrăită puritate, străină de orice ostentaţie, de ostentaţia alăturărilor de cald şi rece ori a altor metode picturale. O puritate care cheamă visul, fără să alunge viaţa. Iată, o seră de lîngă Bucureşti a dobîndit ceva din acuitatea visului lui Luchian, din pastelul cunoscut, *Casa lui moş Gheorghe.* Alteori, lumina e mai puţin blîndă, e orbitoare, ca în unele peisaje cu verde şi cu alb solar. Se degajă din ele o impresie de fabulos, care vine tocmai din extraordinara lor limpiditate.

Căci poezia lui Ciucurencu refuză iraţionalul. Să privim una din ultimele naturi statice, din 1963. Ne ţintuieşte fosforescenţa stelară a unor pete de verde, care-şi picură



Scanned with OKEN Scanner

sonoritatea în albastrurile de neuitat ale tabloului. Dar aceste albastruri diafane nu sînt eterul propice fantasmagoriilor, cum se întîmplă în pictura unui Chagall. În geometria lui de lumină, tabloul lui Ciucurencu filtrează niște certitudini ale inteligenței. Timbrul adînc al acestui suflet este de o claritate inalterabilă.

Și iată lumina concentrîndu-se incandescentă, în tabloul care înfățișează *Întîiul Mai liber;* iradiază, mi se pare, ca o vatră de jeratic. Sau iată albastrurile grave din compoziția intitulată *13 decembrie 1918:* această materie densă care e pusă tocmai în slujba unei construcții pe un singur plan, construcție de o adîncă unitate. Reluînd în variante noi compozițiile sale semnificative, pictorul și-a impus să rezolve probleme foarte dificile; probleme pe care el le înțelege nu ca o demonstrație de virtuozitate, ci ca un mijloc de a face pregnant un conținut emoțional izvorît din realitățile vieții poporului. El caută noblețea în firescul gesturilor celor mai simple.

Cîntecul exuberant, de altminteri, nu l-a determinat nici în trecut să ocolească în artă prezența oamenilor necăjiți: o imagine ca aceea a *Femeii care calcă rufe,* tratată cu o remarcabilă franchețe picturală, ne lasă să ghicim o căldură omenească definitorie pentru artistul Ciucurencu. De aceea, în ciuda caracterului de atîtea ori exploziv al acestei picturi, tablourile lui Ciucurencu nu-și epuizează frumusețea în clipa primei întîlniri cu ele. Cu cît le privești mai mult, descoperi într-însele bucurii mai rare decît satisfacția imediat senzorială. Porți cu tine în priviri frumusețea vreunui gest meditativ, expresia nobil interiorizată, din atîtea portrete: în primul rînd acela admirabil al doctorului Dona.

Culoarea, de altfel, traduce aici niște raporturi spațiale gîndite exact; tablourile acestui colorist nu-și sfărîmă coerența cînd sînt transpuse în alb-negru, într-o fotografie din care dispar prestigiile culorii. Lucrurile stau la locul lor, într-o ierarhie judicioasă a planurilor. E o probă evidentă pentru meșteșugul de constructor al pictorului; pentru funcționalitatea pe care o dă el culorii. Altfel spus, el este colorist în sensul major al cuvîntului; în sensul pe care Delacroix îl atribuia acestui termen, atunci cînd spunea despre coloriști că sînt „aceia care reunesc toate

Scanned with OKEN Scanner

părțile picturii" : meșteșugul de a construi prin mase mari, perspectiva și celelalte. Pentru muzica irezistibilă a culorilor, realul nu-i un simplu libret indiferent. La Ciucurencu — în reușitele lui concludente — culoarea se conformează unei aspirații de a cuprinde larg și semnificativ realul.

Din această aspirație au ieșit atîtea imagini vibrante, care nu se pot șterge din ochi și din memorie. Înconjurat de avîntul spre socialism al epocii noastre, artistul s-a simțit îndemnat să găsească în acești ani accente de mare suflu, izbucniri generoase precum aceea din pictura care-o înfățișează pe Ana Ipătescu. Chiar dacă astăzi artistul practică un colorism mai franc decît în 1949, pentru noi acest tablou reprezintă ceea ce pentru francezi este celebra *Libertate călăuzind poporul ;* vehemența mîndră a revoluției a găsit aici o figurare de o frumoasă calitate picturală, fără împrumut alegoric. Sînt lucruri care s-au legat durabil de avînturile epocii noastre, lucruri care au intrat în conștiința poporului nostru. Pictura lui Al. Ciucurencu ne îndeamnă să cucerim fericirea, ea dezleagă în ființa noastră izvoare de lumină și încredere. Artă de un accent radios și proaspăt, opera lui Al. Ciucurencu e menită să se impună tot mai mult. Termenul de retrospectivă, de privire îndărăt, e contrazis flagrant de tinerețea incoruptibilă a unei astfel de picturi. În culorile ei superbe aflăm elanul unei vaste înălțări, spre un viitor de puritate și nobilă omenie.

*1964*

Scanned with OKEN Scanner

# OCHII MIRIFICI

Trec în fiecare zi, îmi fac anume drum pe lîngă o magnolie în floare, și mă întreb mereu dacă miracolul acesta fragil e într-adevăr captiv pe o tulpină, oricît de subțire. Coroana roză a florilor pare o perdea mișcătoare, fără volum, un gest aerian, dezlipit de țărînă. E ca un arbore dansînd în înalt, exaltat de lumină, netemător și suav.

Astfel sînt și privirile noastre, sub soarele tînăr de mai, astfel am voi să ne dăruim lucrurilor, cu sufletul plin de surîzătoare prietenie, de visare acută. Iată, în această magnolie — superb desfășurată spre cele patru vînturi, — floarea e diafană și inocent carnală, globul ei mătăsos e ca un ochi rotund, care, deschizîndu-se, devine fluture. Te poți închipui înconjurat de zborul acestor ochi mirifici, îi chemi în gînd să-ți consteleze fabulos umerii.

Pictura lui Țuculescu ne-a obișnuit de altminteri cu luxuriança unor ochi inumerabili, așezați ca o pecete fantastică peste văzduh, peste pămînt și ape. Nu sînt un memento dureros, de care viața să se sfiiască, melancolică și retractilă. „Calcă pămîntul cu băgare de seamă — sfătuia un vechi poet oriental — căci micul bulgăre de pămînt pe care-l sfărîmi a fost poate ochiul visător al unui adolescent.“ Cînd ne simțim priviți de pretutindeni — în tablourile pictorului nostru, nu auzim vocile pulberii, ecourile morții, dimpotrivă, proliferarea aceasta explozivă a ochilor este suprema germinație a vieții. O surdă putere telurică

se înalță în antena ochiului, ca într-o emblemă glorioasă. În această pictură *sîntem* fantastic *priviți* și totodată ea ne îndeamnă *să privim*, să dăm privirii prospețimea unui început de lume, a gesturilor mitologice.

Vorbim adeseori despre sinteză, și totuși mulți artiști o înțeleg ca pe un rezumat căznit, ca o abreviere goală, — caligrafie făcută din eliminări stereotipe. Dar nu există sinteză autentică fără emoția unei descoperiri, fără fervoarea care dă imaginilor unicitate de miracol. Nu se poate face sinteză din ticurile și clișeele conciziei și nici dintr-o precară ingeniozitate. Ne trebuie sufletul unor descoperitori, care atingînd lucrurile, să le facă să-și rostească singure numele, — ca și cum ar fi așteptat dintotdeauna clipa acestei deșteptări.

E anotimpul virginal și radios, în care auzi cum se desface frunza și cum se desfac, fremătătoare, aripile curajoase ale gîndului. Plutește în azurul fluid bucuria încrederii, din tot cuprinsul țării vin vești despre munca și înaintarea noastră temeinică. Sînt zile în care gîndurile cîntă.

*1965*

Scanned with OKEN Scanner

# PIATRA CARE VISEAZĂ

Îi trebuie secole întregi istoriei, ca să zămislească artişti de asemenea putere. Orice desen, orice schiţă poartă la Michelangelo accentul unei prezenţe formidabile. În faţa lui admiraţia e amestecată cu o uimire care te înfiorează : într-atît de copleşitor simţi geniul, furoarea geniului.

Există o dimensiune grandioasă, în tot ce a înălţat, în tot ce a închipuit. Iată cupola teribilă de la San Pietro — cea mai vastă pe care o îndrăznise omenirea — sprijinindu-se pe un trunchi de zidărie colosal, care are pasiunea aspră şi coerenţa Coliseului. Un monument de un patetism sever în uriesenia lui — acesta era gîndul lui Michelangelo, trădat însă de continuatori. „Totul se înălţa dintr-un bloc, unic, întreg" — spune Le Corbusier, deplorînd adaosurile care au desfigurat ideea marelui artist : totul ar fi putut avea noblețea cutremurătoare pe care Michelangelo a imprimat-o părţilor realizate de el. Astfel de elogii, aduse unui monument de acum patru sute de ani, fac parte dintr-un manifest intransigent al arhitecturii moderne : Michelangelo e menit să exalte de-a pururi ambiţia creatoare a oamenilor.

Marile ansambluri artistice care-i aparţin atestă un spirit aşa de intens creator, încît te fulgeră ca nişte revelaţii absolute. Să ne reprezentăm şocul emoţional pe care l-a prevocat pictura de pe plafonul Sixtinei, în clipa cînd a apărut întîia oară în faţa privitorilor : papa Iuliu al

II-lea precipitîndu-se vijelios — cum ni-l arată un text din epocă — înainte ca măcar să se fi depus praful iscat la desfacerea schelelor. Se desfăceau, de fapt, nu numai niște schele, se desfăcea un vifor de astre și de voci, fără de care astăzi ne-am simți mai mici, parcă nevolnici. În fața privirilor uimite se desfășura o mulțime imprevizibilă de eroi. Cu Michelangelo s-a născut o lume.

„Numai această boltă a Sixtinei comportă o muncă egală cu aceea a vreo douăzeci de pictori la un loc" — citim într-un dialog din veacul al XVI-lea. El însă lucrase singur, timp de patru ani, îndoit pe schele, cu capul dat chinuitor pe spate, ieșind aproape diform din această trudă. Muncea cu o perseverență enormă, dar și cu îndoieli dureroase, devorante ; căci în propria lui viață eroul Sixtinei n-a avut acel mers sigur pe care i l-ai presupune. Era neliniștit, cînd frenetic, cînd torturat de crunte descurajări. Se consuma anxios, cu sufletul arzînd în flăcările unor aspirații nesfîrșite. Vădea un scrupul extraordinar în tot ce era artă ; ne-a rămas de la el, notat de Francisco de Hollanda, acest paradox profund : „Se cunoaște știința unui mare pictor după teama cu care face lucrul la care se pricepe cel mai bine ; și se cunoaște ignoranța celorlalți după îndrăzneala temerară cu care îngrămădesc în tablouri ceea ce n-au fost în stare să învețe". Cu acest scrupul absorbant, el se lăsa încîlcit în lanțurile unor lucrări pe care n-avea timp să le continue și nici voința să le abandoneze. Se prindea tenace de opere pe care le începuse, în timp ce stăpînii săi, papii care i le comandaseră, treceau adesea, schimbăcioși, frivoli, de la o idee la alta.

Era pentru ei un orgoliu să-l aibă, să lucreze pentru dînșii, chiar dacă uneori nu-i gustau arta. „Nutresc această dorință de treizeci de ani", îi spune furios Paul al III-lea cînd e ales și Michelangelo voiește să dezerteze : „...te voi face cu orice preț să mă slujești". Astfel, între patroni care și-l disputau geloși, amenințînd cînd cu procese, cînd cu excomunicarea — dacă nu lucrează la mormintele familiei Medici —, exasperat adesea, marele artist a purtat constant tristețea de a nu-și putea înfăptui proiectele imense. Operele sfîrșite reprezentau infim față de aceste



Scanned with OKEN Scanner

proiecte, împrejurările dădeau o realizare cu totul fragmentară clocotului său creator. El, care rîvnea să sculpteze un munte întreg, să-l prefacă într-un colos vizibil de departe, trebuise în tinereţe să-i facă pe plac lui Piero de'Medici, sculptînd un om de zăpadă !

Era totuşi „teribil", într-un fel, şi-i speria chiar pe papi. „Cară-te de aici !" i-a zis unui nobil prezumptios, alungîndu-l din atelier. În schimb, era apropiat de oamenii modeşti, lipsiţi de apărare, cutare tîmplar căruia îi înzestra fata, cutare pictor de iarmaroace, pentru care făcea binevoitor desene, el, artistul solicitat cîteodată zadarnic de prinţi şi de regi. Fiinţe candide, neajutorate, găseau favoare la acest om, de atîtea ori plin de sumbră mînie. Astfel, într-un poem de Hugo, leul regal şi trist, care înaintează teribil, se lasă oprit de inocenţa unui copil uitat în leagăn.

Leul cu gheară uriaşă — vreau să spun geniul lui Michelangelo — era, la urma urmei, un prizonier printre curtenii papilor. Se simţea uneori umilit, o dată vistiernicii papii i-au refuzat, vreme de un an, banii ce i se cuveneau. „Se spune că asta serveşte să mă îmboldească", arăta ofensat Michelangelo. Dar asemenea iritante necazuri nu-s imbolduri, ci mizerabile frîne. „Nu se poate lucra cu mîinile la un lucru, şi cu capul la altul, mai ales în sculptură", se vede el silit să explice.

În astfel de clipe, otrăvite de sentimentul unei captivităţi („i-am servit pe papi, fiindcă am fost constrîns"), va fi imaginat sculptorul sclavii atletici încordîndu-se pentru a sfărîma strînsoarea care-i ţine prinşi. Cei de la Academia din Florenţa — statui neterminate — par a împinge singuri, a îndepărta cu braţele, cu creştetul, într-o torsiune îndărătnică, piatra din care sculptorul n-a apucat să-i desprindă. Este o asemenea tensiune în aceste statui pe jumătate informe, în gesturile lor, încît un braţ întors în sus ai spune că e gata să repeadă în gol blocul de piatră greu ce ţine captiv capul imaginii. Cu astfel de blocuri — îţi vine să visezi — vor fi aruncat cîndva giganţii, care porniseră cu asalt asupra Olimpului.

Revoltele sale, Michelangelo şi le-a rostit în primul rînd în piatră. Dar a avut momente cînd a izbucnit şi alt-



Scanned with OKEN Scanner

fel : cînd, bunăoară, a îmbrățișat cauza revoluției pornite la Florența, în 1527, împotriva domniei patronilor săi, familia Medici, care fu alungată de la putere. Ducele Alessandro dei Medici a căpătat atunci o ură nestinsă împotriva lui, voind, după reprimarea revoluției, să-l ucidă. Ardent republican, în fundul sufletului său, Michelangelo, care e autorul unui *Brutus* cu aer hotărît, imperios — a trăit la Florența acelor ani clipe de încredere radioasă în viitor. A înfruntat ciuma, în orașul asediat de armatele împăratului și ale papei, a condus fortificațiile, imaginînd eficace lucrări de apărare. A avut un moment de slăbiciune, înnebunit de primejdia trădării, dar s-a întors să apere mai departe libertatea. Cu puțin înainte ca republica să se prăbușească, răpusă de asediu și trădare, Michelangelo fu văzut pe cupola Domului florentin ; îngîndurat, desigur, scruta de la acea înălțime vulturească mișcările vrăjmașilor ce împresurau cetatea.

Oarecum așa își privește și *David* dușmanul. Ochii lui măsoară spațiul, disprețul lui mînios se unește cu o atenție concentrată, gîtul se înalță rigid, în efortul de a privi și de a domina. În David, eroul care-și apărase poporul, se află un simbol grandios al libertății. Această statuie colosală nu putea sta într-o biserică, deși fusese lucrată în Santa Maria del Fiore ; cu Michelangelo, eroul biblic a ieșit în for, îndrăzneala lui tînără cheamă spațiul deschis al piețelor publice. Astfel de opere sînt marile embleme ale civilizației ; ele figurează curajul luptei și inteligența înfruntînd superb destinul.

Înfruntare dureroasă, uneori năpraznică : oamenii lui Michelangelo nu i se sustrag niciodată. Iată statuia vestită a *Nopții*, capul ei care se înclină lent pe umăr, într-o splendidă volută. Dar, cum observa Adolfo Venturi, profilul dur taie ca o lamă această volută. „Somnul ei n-ajunge să închidă pleoapele agitate, buzele ce tresar.“ Brațul drept „fixează imaginea într-o expresie de forță invincibilă, care nu e repaos, ci preludiu la luptă“. Figura aceasta nu-i o imagine de abandon relaxat ; aceste ființe rămîn eroice și în desperare. Căci *Noaptea* e confesiunea tragică a lui Michelangelo după reprimarea Florenței, după sfărîmarea nădejdilor de libertate. Italia cădea în puterea tiraniei și a



Scanned with OKEN Scanner

străinilor, sufletele pure se clătinau sub povara acestor lovituri ; Roma fusese jefuită sălbatic, și, de fapt, Italiei întregi i se jefuise viitorul și speranța. „Cerul doarme, exclama Michelangelo într-o poezie, dacă unul singur uzurpă ceea ce era bunul atîtor oameni !“ Durerea unei epoci pline de împilări și cinism e aici, în această inexorabilă melancolie, a unor ochi care ar voi să nu vadă, a unui suflet care cheamă zadarnic uitarea. Renașterea se încheia sumbru. Timpul ceruse, timpul dăduse eroi. Dar pentru care victorii ?

Amărăciunea de profet a marelui artist aduna, în piatra sculpturii sale, rumori vaste, nebănuite. Melancolia severă a lui Michelangelo se întîlnește cu noaptea fatidică a presimțirilor shakespeariene : după cum în unele figuri din furtunoasa *Judecată de apoi* — acel om cu figură rătăcită, pe care-l trag în jos irezistibil demonii, ca pe un bolid — răsună deja Goya.

În oricît de ample desfășurări, de pildă în uraganul de trupuri din această frescă, mai înainte citată — arta lui Michelangelo păstrează o preciziune statuară. Unii urmași, El Greco, de pildă, i-au reproșat acest fel de a picta, sculptural. Aici nu există propriu-zis peisaj, între figurile sale nu circulă aerul unei atmosfere, ele rămîn distincte, în chip statuar. Dar într-un corp astfel delimitat, se simte totuși pulsul lumii întregi. Într-o statuie poate palpita ca într-o lentilă firmamentul. Știința și poezia cosmosului sînt aici anatomia.

Cînd a pornit să și-o însușească — avea vreo 16 ani —, Michelangelo a sculptat un relief, o *Luptă cu centauri*, ce se păstrează azi la Casa Buonarroti. E în acest relief o îngrămădire de trupuri inextricabilă, șerpească ; dar se simte că formele au fost sculptate cu asemenea bucurie, încît amestecul acesta capătă un accent solar. Anatomia era la Michelangelo forma unei largi comunicări cu universul. Să privim figurile Sixtinei, nudurile de atîtea ori hiperbolice, care se aruncă sublim în toate părțile. Să privim acest trup viguros, care e *Adam*. Cine a mai pus într-un gest destins, relaxat, atîta suverană demnitate ? Biblia Sixtinei face din frumusețea nudului o valoare absolută.

Scanned with OKEN Scanner

Acesta e Michelangelo. Se chinuise ca un damnat, se crezuse învins. Dar a biruit pentru vecie. Exemplul acestei existențe neliniștite a fost comparat cu un pisc aspru, bătut de furtună. Nu se poate sta mereu pe asemenea culmi ; dar sîntem datori — scria Romain Rolland, să facem din ele, măcar o dată pe an, ținta unui pelerinaj ; ca să îmbrățișăm eroismul marii creații. Însă opera lui Michelangelo n-are nevoie de pelerinaje la dată fixă, ea nu stă inaccesibilă, ci a pătruns de mult în viața mulțimilor. Imaginea *Gînditorului*, creată de el, veghează august, de patru secole, omenirea. Pentru noi, aniversarea de acum — 400 de ani de la moartea artistului — e prilejul de a omagia cu fervoare un nume tot mai prezent și în conștiința poporului nostru.

Cît a trăit, fusese trist și adesea singur. Astăzi o parte din el, din geniul lui, e în bucuria fiecăruia din noi : în mîndria de a ne simți oameni.

*1964*

Scanned with OKEN Scanner

# *GIGANTUL ȘI HIMERELE SAU DESPRE PACIUREA*

Divers, împrăștiat, ca o lavă prea fierbinte ca să se închege definitiv, Paciurea se arată un artist menit să-i încurce pe criticii iubitori de caracterizări strînse și construcție clară. Nu i s-ar potrivi însă autorului atîtor *Himere* exclamația lui Pascal : „Ce himeră e omul !“ Căci nu firea sculptorului era ascunsă și bizară, ci mai degrabă vitregia vieții îi răsucise ființa interioară, întorcîndu-i vocația spre căi ce nu trebuiau să fie ale sale. Lumea îl cunoaște mai ales ca portretist și portretele precumpănesc în expoziția sa retrospectivă de la Muzeul de Artă. Chipuri plăsmuite adesea cu o sensibilitate acută, care dă un tremur de viață obrazului prelung și degetelor subțiri ale lui Luchian ; care palpită în imaginea admirabilă a lui V. Paciurea, fratele sculptorului. Dar portretul restrînge aria invenției și frînează elanurile imaginației ; el convine mai bine temperamentelor ponderate. Adică temperamentelor de alt fel decît acela al lui Paciurea. În sufletul său se zbătea o ardoare din care trebuia să țîșnească pasărea de foc a ficțiunii. Tumultul său lăuntric se cerea întipărit în compoziții. Și, cînd i-a stat la îndemînă, a lăsat să planeze aripa unei inspirații dezlănțuite chiar peste anume portrete, peste acelea, de pildă, care i s-au comandat, prin 1920, pentru Teatrul Național din București. A modelat atunci efigii impunătoare, deși uneori mai grăbit lucrate, între altele, figura lui Tolstoi, care evocă, cu fruntea lui boltită și cu barba enormă, fața masiv demiurgică, a scriitorului ; ceva

din această creație superbă, imensă, „bogată și calmă ca germinația grînelor în ogoare și ca eternitatea“ — cum numea Ibrăileanu opera tolstoiană — a trecut și în bronzul lui Paciurea. Iar Beethoven, cu obrazul frămîntat, urîțit de efortul unei concentrări uriașe, cu mîna care parcă potolește furtunile dinăuntru, e o imagine mai puternică decît marea statuie în care Max Klinger l-a figurat pe compozitor ca un Zeus puțin placid. „Avea fața unui element, spusese Lamartine despre Balzac.“ Fără maiestate, Beethoven-ul lui Paciurea cheamă în minte ideea titanismului, și impresia pe care o provoacă acest portret nu e prea departe de vorba lui Lamartine.

Dar mai presus decît în cîteva portrete, noblețea eroică a concepției sale s-a rostit în statuia *Gigantului*, care a fost așezată în Parcul Libertății : cum a numit-o cîndva O. Han, „cea mai frumoasă și mai inspirată creație ce s-a zămislit pe aceste meleaguri“. O izbîndă a sculptorului cuceritor de spațiu : căci ritmul liniilor frînte te obligă să înconjuri piatra, ca să te bucuri de plinătatea plasticii eroului, ca să simți cum această masă de energie comprimată, care e trupul atletului, se desfășoară amplu și viguros. Și totuși, cum bine se știe, *Gigantul* a fost singurul monument a cărui comandă i s-a încredințat lui Paciurea. Cel care se afirmase în 1906 ca primul statuar al țării sale a fost împiedicat mereu, pînă la moarte, să execute vreo compoziție de proporții. Poate nicăieri, ca în cazul lui Paciurea, nu apare mai limpede vina pe care o au față de arta țării acesteia stăpînii ei de odinioară. Lovit de lipsa de înțelegere a oficialităților, jignit de socotelile politicianiste care domneau în cercurile propuse a dirija arta, sculptorul s-a descumpănit. N-avea răbdarea obstinată, care-l asemăna pe Rodin, adevăratul său maestru, cu o forță naturală ; soarta genialului sculptor francez, atîția ani ignorat și combătut, lucrînd în solitudine, îl îndemna pe Rilke să scrie : „Poseda forța celor pe care-i așteaptă o mare operă. Tăria tăcută a celor care sînt necesari.“ Elanul tumultuos al lui Paciurea era totuși foarte necesar, în acel moment de răscruce al sculpturii noastre ; și înzestrarea sa se dovedea neobișnuită. Însă puterile lui sufletești n-au rămas într-una încordate eroic. Sculptorul



Scanned with OKEN Scanner

și-a lăsat inspirația să plutească pe apele negre ale disperării. De corabia lui s-au agățat făpturile halucinante ale *Himerelor*. Le-a făcut loc și a alunecat cu ele spre tărîmuri de straniu.

Invadată de *Himere* și *Sfincși*, opera lui Paciurea nu s-a prăbușit însă într-un naufragiu total, cum cred încă unii. A nesocotit recomandarea străveche a lui Horatius, care-i sfătuia pe artiști să nu alieze ferocitatea și dulceața, să nu împreune păsările cu șerpii. A creat monștri coerenți și, mai ales, producția aceasta teratologică nu mărturisește la el o eclipsă a gustului. De altminteri, numai gustul are căderea să creeze monștri, observa de mult, în una din *Reflecțiile* sale asupra artei, Diderot : „Capul unui om pe trupul unui cal ne place, capul unui cal pe corpul unui om ne va displace". La Paciurea, o astfel de surpriză dezagreabilă e înlăturată : fiarele sale, mai degrabă reptile, au mereu capete omenești și efectul terifiant, mai ales în desene, e cu atît mai forte, cu cît fețele acestea sînt adesea frumoase, de o frumusețe tristă sau dureroasă. După cum îmbinările ciudate ale sculptorului sînt ferite de grotesc. Paciurea e străin de verva malițioasă a unui Bosch sau chiar Brueghel. El e grav, nu ingenios, și ceea ce impresionează aici nu e atît urîțenia ; mai mult decît dezgust, *Himerele* sale deșteaptă o spaimă surdă.

Legenda spune că Himera lyciană a fost ucisă de viteazul Bellerophon. Însă, după Hesiod, învingătorul nu izbutise să răpună monstrul, decît ajutat de calul înaripat care se chema Pegas. Tot astfel sculptorul, călărind un Pegas neștiut, a triumfat uneori asupra morbidității ; a îmblînzit Himerele, dîndu-le o subtilă poezie. Pe un trup scund de bestie, cu coadă de șarpe, surîde visător un cap otova, care șovăie între uman și zoologic. E *Himera pămîntului*, cuminte fără umilitate. *Himera apei*, mai degrabă un sfinx, uimește mai mult : un cap tulburător, cu o expresie impenetrabilă, de grație secretă. Trăsături în estompă, un polisaj de o delicatețe infinită. Ne întrebăm, în fața unor asemenea creații, dacă obîrșia monștrilor e numaidecît, după inscripția de pe o cunoscută gravură a lui Goya, somnul rațiunii. Zîmbetul tainic și diformitatea teribilă răspund la atitudini opuse. Uneori sculptorul visează



Scanned with OKEN Scanner

senin, alteori urăște și condamnă. Implicînd înțelesuri așa de deosebite, fantasticul lui Paciurea nu exclude luciditatea creatorului. Himerele demonice nu-s, așadar, întotdeauna rodul unei dispoziții obsesive ; ele închipuie forțe maligne. Astfel, evadînd în fantastic, sculptorul nu și-a interzis orice contact cu umanul.

Ambiția sa, poate, a fost de a-și comunica mesajul pe căi mai dificile decît acelea pe care i le ofereau imaginile de mit, de care s-a folosit uneori în chip fericit, de pildă, la admirabila *Bellona*, figură teribilă și patetică, la *Sfinxul* cu o prezență sufletească așa de intensă, ori în *Pan*, chip redutabil ca un rege asirian. Cînd avea drept model un corp frumos de femeie, declara o dată Rodin, desenele pe care le lua după el îi dădeau imagini de insecte, de păsări și pești, ori splendide forme de vas. La Paciurea, dimpotrivă, din disparitatea absolută a unor elemente, care aparțin nu știu cîtor neamuri de viețuitoare, dintr-o alcătuire de șarpe, căprioară și pasăre (sau mai degrabă insectă), cum e aceea a *Himerei văzduhului*, răsună o sugestie de umanitate. În profilul ei ascuțit, numai tensiune și elan pur, făcut să se înșurubeze în înalt, în înjghebarea ei prodigioasă de linii, care nu evocă direct nimic din ceea ce cunoaștem, întrevezi zborurile omului. Monstrul e așa de perfect, încît încetează de a mai fi monstruos.

Formele fantastice care au nălucit în imaginația lui Paciurea s-au închegat, așadar, cîteodată în lucrări ce nu trebuie uitate. Și dacă plîngem soarta gigantului înlănțuit de himere, se cade să recunoaștem că el rămîne mereu impresionant.

*1957*

Scanned with OKEN Scanner

## CLASICUL ABSOLUT AL SCULPTURII

Nimeni n-a revoluționat arta în chip mai autoritar și mai adînc ; nici un mare novator al secolului n-a avut această ireductibilă certitudine, această putere netemătoare, deasupra violențelor și a convulsiilor. „El este clasicul sculpturii moderne, așa cum Cézanne a fost clasicul picturii" : în astfel de termeni îmi vorbea despre Brâncuși, la Viena, un cunoscut sculptor contemporan, grecul I. Avramidis. „Dintre toți reprezentanții de seamă ai veacului nostru, Brâncuși singur stă în centrul absolut al sculpturii : toți ceilalți confrați, oricît de prestigioși, se găsesc — în raport cu el — la periferie. Ei stau, inevitabil, sub semnul multiplului ; în timp ce clasicul este *unul*".

Cézanne și Brâncuși, așadar, paradigme ale echității fără de seamăn în artă : mi-a rămas în minte această formulare categorică, pe care o rostea un artist mai tînăr, de o nobilă seriozitate. Iar acum cîteva luni, — în fotografii și afișe ce anunțau Panateneele sculpturii mondiale — mi s-a părut firesc să văd profilîndu-se peste Atena, ca o emblemă triumfătoare, un bronz brâncușian, *Cocoșul* care salută soarele. „Tu ai schimbat anticul în modern" — îi spusese, încă demult, bunul său prieten, Rousseau le Douanier.

Însă clasicismul lui Brâncuși e departe de a fi un gest livresc. Spiritul său e mai vechi decît Hellada, izvorînd din straturile afunde ale pămîntului nostru ; din acea vatră de civilizație tracică, în care N. Iorga găsea înseși ră-

dăcinile geometricului grec — a vaselor greceşti timpurii, de tip Dipylon. Cînd vom avea un studiu sistematic şi vast despre *stilistica* artei populare de la noi — şi o analiză *estetică* a vestigiilor noastre preistorice, asemenea corespondenţe abia întrezărite vor putea căpăta o verificare. Atunci temeiurile profunde ale artei lui Brâncuşi vor putea fi puse mai riguros în evidenţă. Atunci se va vedea mai izbitor că sculptura sa este culminaţia unor îndelungi acumulări anonime — ţîşnirea în lumină a unor bogăţii acumulate tăcut, de-a lungul mileniilor. Tot astfel — pentru a reveni o clipă la comparaţia cu Cézanne —, trebuie spus că şi acolo stratul de civilizaţie dinaintea cuceririi romane ascunde anticipaţii uimitoare. La muzeul din Aix-en-Provence, de exemplu, descoperi sculpturi locale, liguriene, de prin secolul III î.e.n., capete aglomerate ca într-un fagure, anunţînd, cu peste 2000 de ani înainte, ceva din tipul de umanitate, chinuit şi stîngaci, care avea să apară în picturile lui Cézanne. Marii artişti vin către noi de departe, din adîncimi fabuloase.

Dar aceste adîncimi nu sînt, la Brâncuşi, nişte zone de umbră. Întoarcerea spre miezurile dinăuntru nu înseamnă, în arta lui, o căutare a diabolicului, ci tocmai o condensare de lumină. Ca să se nască aceste forme închise, care par adunate în sine, artistul a desfăcut coji de umbră, ajungînd concentric la astfel de ireductibile nuclee : *Muza dormind*, *Prometeu* ori *Noul născut*. Iată *Muza dormind*, volum de o puritate nesfîrşită, ar putea fi un fruct pîrguit pe orbita astrelor, pe tipsii de lumină. Iată, de asemenea, albul unui fragment de pictură — un cap înclinat cu o supremă frumuseţe ; e un alb lilial, al tăcerii suave.

Cu toate acestea, universul lui Brâncuşi nu e acela antropomorfic al artei hellenice. Statistic vorbind, *animalul* precumpăneşte asupra *omului*, în reprezentările sale. S-ar părea că aceasta ne duce mai degrabă spre Asia veche, spre lumea saturniană a Mesopotamiei. În Asiria, în Persia, fiara stătea ca o ameninţare monstruoasă înaintea omului, desfăşurată pe frize, urcată uriaş pe capiteluri, somîndu-l la o confruntare cruntă. Dimpotrivă, Grecia, cînd a ajuns să se definească deplin, a făcut din om tema ei aproape unică, obiect de interes în sine, de nobilă apologie.



Scanned with OKEN Scanner

Grecia clasică s-a temut îndeobște să figureze Fiara, monstruosul și demonicul. Doar calul, dintre animale, apare pe frontoanele Parthenonului ; calul care asumă superb inteligența zoologicului, pentru că răsfrînge tensiunea umanului. Brâncuși, în schimb, nu se teme să figureze zonele inferioare ale biologicului, peștele, broasca țestoasă și foca. Însă procedînd astfel, evitînd limitările clasicismului grec, înfățișînd de atîtea ori zoologicul, el se deosebește fundamental de alți sculptori contemporani, Miró, Max Ernst sau Lipschitz. Poetica acestora, mai ales sub impulsul suprarealismului, exaltă iraționalul ; Miró se complace în a da formelor sale protuberanțe, ieșite din noaptea obscură a unor forțe chtoniene, ceva de germinație neliniștitoare. Iar *Capricornul* lui Max Ernst — prezent chiar la intrarea sălii mari de sculptură, în Muzeul de Artă Modernă din Paris, — îți apare ciudat, deși organic, ca un amestec de regnuri : ceva din firea peștelui în creștetul femeii, o coadă de sirenă lățoasă, un cap de bou încununînd acest grup de un fantastic bestial și lunar. Iată, în schimb, la același muzeu, lemnul sculptat de Brâncuși care se numește *La Bête nocturne :* are o rotunjire nemuchiată a formelor, ceva cordial, care nu înspăimîntă. La sculptorul nostru pasărea, peștele nu fac parte din bestiar ; animalele lui sînt gest pur și prezență, regnul lor e mai degrabă regnul ideii.

Acesta e unul din semnele originale ale clasicismului său : el nu fuge de zonele subumane, dar le atinge mai ales pentru a descoperi apolinicul în peșterile sumbre, pentru a preface întunericul în lumină. El nu ocolește, simplu, iraționalul, închizînd ochii asupra acestui domeniu ; ca un Orfeu cu ochii ațintiți infailibil asupra creației, el are puterea de a vrăji animalul — într-o uitare de sine care să-l poarte spre izvoarele de viață unde nu există deosebire codificată între fiară și spirit. Cutare *Pasăre de piatră* cenușie, cu creștetul retezat, ca de fluier, unește rotunjimea ființei carnale, cu țîșnirea hieratic dreaptă a cîntecului, înălțat zărilor. Brâncuși depășește dihotomiile clasicismului, ale Greciei, într-un elan plin de o inocență astuțioasă. Îl simți, cu ochii lui mărunți, gustînd neprevăzutul acestor răsturnări. Din moliciunea cea mai lunecătoare, el extrage definitivul. *Foca* e un *Miracol* pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru că a devenit un sfinx, fără expresie și fără orgoliu. Brâncuși atinge gravitatea Egiptului, dar fără sfidarea faraonică adresată timpului. Arta lui e bătrînă, ca și *Broasca* sa *țestoasă*, și în același timp plină de „copilăria" unor începuturi perpetue. Nimic din tinerețea de erou sublim a capetelor tipice pentru Bourdelle, mult mai *grec* în privința aceasta. „Copilăria" pe care o exaltă Brâncuși e vîrsta fără bătrînețe a lumii, a *naturii*. E vîrsta unei colectivități trăită de milenii în comuniune cu natura, așa cum i-a fost dat poporului nostru. De aceea, în formele cele mai închise — circular, sferic închise — Brâncuși realizează arta *cea mai deschisă* a secolului nostru ; de aceea *subiectul* este la el o altă față a *obiectului*. Un pas numai, și *Muza dormind* se preface în *Noul născut*, visarea subiectivă devenind creație *obiectivă*. De aceea, gestul obișnuit al acestui artizan modest — cum îi plăcea să se considere — este totodată un gest demiurgic. El nu vrea să creeze în chip specializat *artă*, el e ostil diviziunii care, de la Renaștere încoace, autonomizează dureros valorile : el creează în absolut, dincolo de aceste compartimentări. Artizanatul lui Brâncuși este o cosmogonie.

## *ANONIMATUL GENIULUI*

Totul este la Brâncuși operă, nu numai sculpturile, dar atelierul întreg, cu băncile săpate în trunchiuri grele, cu scaunele care ar putea fi socluri robuste, original geometrice, cu mesele de piatră, rotunde, austere, asemenea unor altare străvechi. Par să cheme ofranda unor forme neprihănite, marmure sau bronzuri de un oval incoruptibil, capete culcate tăcut pe aceste lespezi. Iată-le, sînt ca niște astre depuse visător în palma netedă a lumii.

Și iată, — tot în atelierul reconstituit la Paris, la Muzeul de Artă Modernă — alte obiecte, de lemn acestea, bule cu mîner de căuce, emisfere pline și dure, ca niște sîmburi masivi, ca niște sori întunecați, ciopliți într-o materie bătrînă. Toporul meșterului stă înfipt într-o grindă, el însuși ne privește dintr-o fotografie, patriarhal — cu un soi de fes de lînă pe cap —, pătrunzător și blînd. „Parcă-i nepotul lui Dumnezeu", îmi spune un prieten plin de



Scanned with OKEN Scanner

duh. În această caracteristică ambianţă, unde e întreaga biografie a lui Brâncuşi, — nu este totuşi nimic care să fie *simplă biografie*.

Tot mîngîind, cu un scrupul infinit, suprafeţele iradiante ale bronzurilor sale, meditînd ani îndelungi creşterea acestor sculpturi, bătrînul le dădea un caracter de calmă *necesitate*. Îi trebuiau 15 ani ca să termine o lucrare — a declarat o dată. Dacă a făcut din însuşi atelierul său o formă de *creaţie* — asta n-a fost spre a consacra arbitrarul spontaneităţii.

Nici un provizorat, acest atelier nu s-a voit o simplă etapă pe drumul muzeului, un punct de îmbarcare al sculpturilor spre destinaţii glorioase. Ce departe sîntem de înţelesul altor vestite ateliere, cel mare, spre exemplu, al lui Rubens, de la Anvers ! Acolo totul te invită să-ţi închipui ieşirea de pe şantier a enormelor pînze, asemenea cu nişte corăbii împinse spre larg, — într-o ceremonie bine regizată : o uşă imens de înaltă, ca de hangar, special construită, un balcon dominînd atelierul, unde urcau musafirii, clienţii, spre a contempla maşinăria ce se pregătea să plece. Dimpotrivă, la Brâncuşi cadrul întreg te îndeamnă la reculegere, atmosfera aceasta rustică are un accent de gravitate, pe deasupra oricărei ostentaţii spectaculoase. Desigur, atelierul căuta să pună în valoare lucrările, artistul mutîndu-le în calea luminii, cu o grijă nesfîrşită. Dacă este, în aceasta, implicată o regie, — ea serveşte unui scenariu de o impersonală *obiectivitate*. Într-un grup de artişti care elogiau subiectivitatea creaţiei, Brâncuşi a aruncat această definiţie paradoxală : „Opera de artă ? O crimă perfectă !“ „Sans tache, ni trace“, aşadar, — fără pată şi *fără urmă de autor*. Tăcere, deci, asupra sfîşierilor lăuntrice, tăcere severă, reprimînd orice indiscreţie egotistă ! La Brâncuşi opera e totală, înghiţind biografia, — dar nu în sensul expresiei complete a Eului, a subiectivităţii, ci în sensul unei vastităţi *obiective*. Puterea lui fără angoase tindea spre anonimatul naturii.

Iată de ce, prin Brâncuşi, arta contemporană face întîiul mare gest redemptor, capabil să curme criza individualismului. Să ne gîndim la atîtea nobile aspiraţii ineficace, să ni-l amintim pe Van Gogh, visînd la „tablourile care ar trebui făcute, pentru ca pictura actuală să fie



Scanned with OKEN Scanner

în întregime ea însăși" — pentru a urca la înălțimea sculptorilor greci ori a vechilor muzicieni germani. Ele „depășesc puterea unui individ izolat; ele vor fi deci create, probabil, — mai spunea Van Gogh — de *grupuri de oameni* ce-și vor coordona activitatea pentru a realiza o idee comună". Și, mișcat, de asemeni, de armonia dintre vechii meșteri japonezi, de traiul lor modest și solidar, Van Gogh nutrea nostalgii de spirit falansterian. Bineînțeles, se poate discuta temeinicia unor astfel de soluții. Indiscutabilă, însă, îmi pare zbaterea de conștiință pe care o reprezintă; era o nevoie acută — și astăzi e cu atît mai mult — să înfrîngem dispersiunea individualismului, dacă vrem să realizăm coerența marilor stiluri din trecut. „Individualitatea, această mică proprietate, a înghițit originalitatea colectivă", recunoștea într-un rînd Baudelaire. „Pictorul este cel care a ucis pictura." Prin Brâncuși, învățăm tocmai să restituim Artei ceea ce Artistul îi răpise în chip abuziv.

„Lîngă el totul părea simplu, limpede și ușor" — povestește o elevă a sa de la Paris, care e o distinsă sculptoriță, Irina Codreanu. „Iubea lucrul în colectiv", spune tot ea despre Brâncuși. Demiurgicul lui era scutit de patetism, mai aproape, în fond, de înțelesul originar, etimologic, al termenului. Nu știu să fi exaltat vreodată catedralele medievale cu fervoarea unui Rodin, care a găsit cuvinte admirabile pentru a-i omagia pe acei pietrari de demult, osîrdia lor robustă și spiritul lor de echipă. Însă, în propria lui artă, Rodin rămîne o culminație fascinantă tocmai a individualismului. Geniul său zbuciumat *închide o epocă;* în vreme ce Brâncuși o *deschide* pe aceea în care trăim.

Dar chestiunea nu se reduce la cooperarea între artiști, la organizarea șantierului plastic. E vorba de rădăcinile înseși ale creației, e vorba de a te cufunda în izvoarele de putere ale unui popor. Depășindu-se, „desprinzîndu-se de sine" — cum preconiza Brâncuși —, anulînd orgoliul limitelor îngust individuale, sculptorul cobora în adîncurile unde se zămislesc marile sinteze colective. Așa cum, în basm, împărăteasa albinelor, de pildă, ori peștele cu solzi de aur rezumă speța întreagă și o mobilizează magic, la Brâncuși de asemenea, *Peștele* de piatră, rotitor,



Scanned with OKEN Scanner

conține în sine, miraculos, suma tuturor peștilor — un înțeles primordial, concentrînd puterile de gînd ale unei colectivități milenare. A aboli subiectivismul înseamnă pentru Brâncuși nu a opera o reducție, ci, dimpotrivă, a-și dilata astfel ființa morală, încît să capete amploarea fabuloasă a unui întreg folclor.

De bună seamă, el răspunde unei mari nevoi a secolului, care i-a purtat spre izvoare străvechi și pe alți creatori iluștri, Paul Klee, de exemplu, capabil să extragă ecouri subtile din rezervorul de experiențe al Africii, Matisse, curios de înțelepciunea plastică a Orientului — de la icoana rusească la miniatura persană —, în fine Picasso și Derain, entuziaști ai artei negre. Ceea ce, însă, la acești creatori reprezenta un gest mediat și un aport oarecum exotic, era la Brâncuși existență nemijlocită. El nu trebuia să meargă departe spre a descoperi asemenea izvoare ; le purta în sine, își desfăceau perpetuu sunetul în sufletul său. Îi era străină crisparea, și a revoluționat arta cu un gest fericit, profesînd cordialitatea cea mai modestă. De aici, repudierea programatică a oricărei încordări vehemente, a „teribilității" de tipul Michelangelo. Chiar cînd atinge straniul, în sculpturile de lemn — *Socrate*, *Himera*, *Vrăjitoarea* — Brâncuși este sarcastic, nu teribil.

Dar o asemenea cordialitate are înțelesuri nebănuite. Căci paradoxul e acesta : cea mai decantată artă a veacului, formula cea mai acut pură, — mallarméan pură, ne apare la antipodul „gratuității". Cum vom vedea mai departe — stricteţea inexorabilă a acestor zămisliri deschide era funcționalului ; în arta lui Brâncuși e implicat un nou stil al vieții contemporane.

## *CUMINȚENIA ȘI ÎNDRĂZNEALA PĂMÎNTULUI*

Întîia lucrare de răscruce a lui Brâncuși a fost sortită unui mormînt din cimitirul Buzăului. Găsise, după ani de căutări, sunetul riguros și imprevizibil, care e semnul marilor certitudini ; sfîrșea cu palpitarea impresionistă a suprafețelor, cu tot ce ar fi putut deveni dinamism pitoresc și epidermic. Școala rămînea departe, profesorii



Scanned with OKEN Scanner

de tip academist care-i dăduseră certificate elogioase; Brâncuși păşise în afara oricăror complezenţe, o flacără severă îi purificase creaţia de scoriile hazardului şi ale obişnuinţei. Era în anul cînd peste cerul ţării trecuse de asemenea o flacără imensă, care avea să limpezească atîtea conştiinţe de artişti. Era în 1907.

Nu vreau să fac biografism abuziv, însă coincidenţa datelor îmi pare revelatoare. „De atuncea sîntem altoiţi şi noi cu sînge, mai cutezători şi mai fierbinţi" — scria în 1912 Arghezi, gîndindu-se la cutremurarea sufletească a lui 1907. Întîia mare îndrăzneală a artei brâncuşiene n-a putut fi străină de această cutremurare din adîncuri, a lumii de plugari din care se înălţase sculptorul. Imaginea de reculegere funerară pe care a zămislit-o atunci Brâncuşi, — acel trunchi auster şi anonim, sfielnic şi tenace totuşi, acea veghe în genunchi, neprihănită şi fermă, nu le pot închipui doar ca mormîntul unui domn cvasinecunoscut, de la Buzău. Un Hristos cu 11.000 de trupuri fusese răstignit pe o cruce mare cît ţara. De ce în *Rugăciunea* lui Brâncuşi n-am deslușit întîiul monument al acestui vast martiraj?

Pornit să înfrunte lumea, Brâncuşi purta cu sine durerile şi tăria pămîntului nostru. Nu-i uitase pe ai lui, de la Hobiţa, şi se supăra dacă-i spuneau „domnule!", cînd se întorcea lîngă dînşii. Pentru eroii căzuţi în război, ar fi voit să ridice un monument, durat ca o fîntînă; dacă nu l-a putut face la Peştişani, a ridicat, în schimb, la Tîrgu-Jiu, mai tîrziu, Coloana glorioasă care-i încununează opera. Trecuseră treizeci de ani din 1907, emoţia strînsă, gravă a acelui bronz îngenuncheat se desfăşura acum într-o verticală fără sfîrşit, durerea despuiată şi tăcută se prefăcuse într-o înălţare triumfală. Un critic cunoscut, Werner Hoffmann, a numit-o „inel de conjuncţie între pămînt şi între spaţiul universal". Dar n-a avut dreptate să vadă în ea „un semn de redempţiune"; pentru că dialogul între cer şi pămînt se duce la Brâncuşi în alţi termeni, scutiţi de ideea umilinţei creştine; pentru că pămîntul nu are de răscumpărat nici o vină. El e cuminte într-un sens primordial, mai vechi decît metafizicile.



Scanned with OKEN Scanner

Iată sculptura de piatră cu acest nume, pe care Brâncuși o trimitea la București în 1909 ; iată *Cumințenia pământului,* stîngace și definitivă cum pot fi numai capodoperele. Candidă, accentul ei e implacabil. Stă ghemuită umil, strînsă în sine, piatră lustruită parcă de timp ; și totuși, idol radios, dispreţuiește amenințările timpului, cu un soi de bucurie depărtată și tainică.

Acest accent de stricteţe primordială și de eternitate explică apropierile surprinzătoare pe care le-a putut inspira sculptura lui Brâncuși. Detaliu grăitor, — lucrarea care se cheamă *Domnișoara sofisticată* e așa de fundamental gîndită, chiar și ea — în ciuda numelui —, încît o găsim comparată cu străbunica din preistorie a tuturor sintezelor sculpturii, cu imaginea așa-numitelor Venere din aurignacian. *Domnișoara sofisticată,* lîngă *Venus din Lespugue,* care numără aproape douăzeci de milenii, — René Huyghe le alătură într-un montaj semnificativ, în cartea sa celebră *Dialogue avec le visible.*

Dar tot același cunoscut estetician, în ultimul său volum, *Les puissances de l'image,* scrie despre Brâncuși ca despre „marele precursor“ al dinamismului contemporan, al curburilor de flexiune și de tensiune care constituie mîndria arhitecturii și a tehnicii de astăzi. „La el, — spune René Huyghe despre Brâncuși — sculptura nu se mărginește doar, ca în cazul lui Carpeaux sau Rodin, să desfidă datele sale statice prin evocarea mișcării ; ea îi exprimă însuși principiul generator. *Măiastra,* de exemplu, oferă curburile înseși pe care aerodinamica le-a impus mobilurilor celor mai rapide : vehicule, avioane sau rachete.“ El dăruia imaginaţiei tehnice forme care abia mai tîrziu aveau să se dovedească posibile : de pildă, „bolidul vertical, gata de ţîșnire“, care e *Pasărea* brâncușiană. Noile structuri ale arhitecturii, emancipată de sistemul volumelor statice, inventivitatea miraculoasă a curbelor dinamice, a formelor așa-numit „aplexice“, supleţea betonului, izbînzile lui exaltante, la Nervi, Gillet ori Niemeyer, — toată această revoluţie, Brâncuși o chema după sine, o prefigura în logica îndrăzneaţă și pură a formelor sale. Ce poate fi mai emoţionant decît să-l auzi pe un specialist cu autoritate ca René Huyghe, enunţînd astfel datoria pe care epoca noastră o are faţă de Brâncuși ? Ilustrul estetician, profesor cu



Scanned with OKEN Scanner

mare public la Collège de France, vorbise despre aceasta și în Statele Unite, cu ocazia unui recent ciclu de conferințe ținute acolo. Cînd l-am cunoscut, această idee — expusă cu elegantă convingere —, a revenit firesc în conversația sa fermecătoare.

De la trecutul cel mai incredibil departe, pînă în miezul acut al viitorului — astfel de valențe are sinteza săvîrșită de Brâncuși ; feciorul de olteni din Gorj, care pornise dintr-o țară înapoiată industrial, „eminamente agricolă", e simbolul unei mari vocații, nu numai de ordinul artei, dar al civilizației în genere. Să citățm statisticile vădind înzestrarea tehnică extrem de precară pe care o aveau înainte micile gospodării țărănești ? „Valoarea inventarului agricol — calculată la hectarul de pămînt arabil — era de 15 ori mai mică decît în Germania și de 42 de ori mai mică decît în Elveția". Și totuși, iată, de pe acest pămînt a pornit impulsul figurativ al unor salturi prodigioase și pilda unei alianțe noi între artă și tehnică. Pămîntul acesta știe să îndrăznească, în arta lui Brâncuși e conținută o nouă civilizație a obiectului.

Să ne gîndim la primii pași ai sculptorului nostru la Paris, în anii începutului de secol. Epoca n-avea stil, era vremea industriilor urîte, metalul dăduse doar performanțe inginerești, feronerii de tipul Turnului Eiffel, — arhitectură de expoziții, cu nu știu ce aer provizoriu și bătrînicios totodată, exprimînd un optimism fără substanță. Înnoirile în arta decorului — după formula Secession sau altele echivalente — erau de un gust afectat, la fel de impur ca și eclectismul pretențios, greoi, al sfîrșitului de veac. Epoca n-avea gust, pentru că n-avea curajul ingenuității. „Sîntem putrezi de artă confundată cu respectul decorului", avea să spună Le Corbusier, pe la 1920, rezumînd o situație care era cu atît mai apăsătoare în jurul lui 1900. Trebuia regenerat întregul aspect cotidian al vieții contemporane, trebuia spulberată obișnuința bric-à-brac-ului decorativ. Trebuia creată o prietenie nouă între om și obiecte.

Asta a făcut Brâncuși cu o putere fără seamăn : decorul „de muzeu", plăcut sculpturii dinaintea lui, pare bastard și cadaveric, pe lîngă aceste opere care creează în jurul lor un alt spațiu, mai cordial și mai proaspăt ; aceste sculpturi



Scanned with OKEN Scanner

care nu se vor *respectate*, pe care Brâncuși le oferea oamenilor ca „să se joace cu ele", fără a fi anulați de prezența operei de artă. Îți poți imagina, într-adevăr, fără a săvîrși un nonsens, copii încălecînd *Miracolul* brâncușian numit și *Foca*. Pentru că sculpturile, oricît de transcendent radioase, au la Brâncuși francheța sănătoasă de a se recunoaște obiecte. Este, în ele, o evidență acum întîia oară revelată, de adevăr ineluctabil, robust și transparent ca un ou al lui Columb. De aceea, oricît de gratuite, ele par adaptabile exigențelor celor mai imediate ale decorului cotidian.

Atunci, în primele decenii ale secolului, se deschidea o eră nouă, în care obiectele uzului zilnic trebuiau să uite jargonul prefăcut la care fuseseră supuse ; ele trebuiau să învețe din nou a fi utile cu franchețe și onestitate funcțională. „Estetica obiectului industrial", „estetica mașinii" aveau să devină teme de manifest combativ, sub pana lui Le Corbusier sau Fernand Léger. Pentru cel din urmă, evoluția formei la automobil constituie un exemplu tulburător : „cu cît mai mult mașina se apropia de țelurile ei utile, cu atît mai mult era frumoasă". Iar Le Corbusier arunca o punte insolită între *Parthenon* și *telefon*. Estetica obiectului nu izvorăște la Brâncuși din plăcerea manifestelor ori din zelul unui mașinism naiv. Brâncuși, de altminteri, se știe, nu iubea confortul tehnicii. Dar întîlnea tehnica — și voia să rivalizeze cu ea — în tensiunea ei esențială, în nevoia ei de obiectivitate nemiloasă ; îi plăcea să sublinieze precizia contemporană spre care rîvnea în realizările sale. În aceasta, în dragostea pentru finit, pentru scrupulul unei acurateți fără pată, el ar fi putut coincide cu esteticienii mașinii : „Pictura o judeci cu decimetrul, mecanica însă cu zecimea de milimetru" — scria tot Fernand Léger. Nimic, însă, la Brâncuși, din impresia de auxiliar și derivat, de răceală inginerească, pe care o lasă eforturile unor contemporani ai săi, precum constructiviștii olandezi de la grupul De Stijl — Theo van Doesburg, de pildă, transpunînd provocator, în mobile fără duh, estetica trufaș geometrică a lui Mondrian. La Brâncuși, nimic nu e util, în sens de prototip pentru industrie ; însă sculptura sa are o asemenea densitate esențială, o asemenea limpezime fascinantă, încît aceste unicate sînt



Scanned with OKEN Scanner

demne de a fi prototipuri, în înțelesul filozofic : modele ideale spre care ți-ai putea închipui că tind, imperfect și continuu, obiectele toate. Prin Brâncuși, estetica obiectului se înalță pînă a deveni mitologie.

De aceea arta sa păstrează obiectului o căldură inefabil concretă : printr-un transfer organic, el poartă asupra lui virtuțile pe care le asumase, timp de milenii, cultul plastic al corpului uman. El e *natură*, oricît de matematizate ar fi formele, oricît de convergente cu aspirațiile acute ale tehnicii. Solidar, într-un fel, cu efortul cubismului de a raționaliza forma vie, el evită totuși s-o mecanizeze, așa cum fac sculpturile de tipul *Calului-Mașină* al lui Duchamp-Villon.

Tehnica și frumosul se întîlnesc la Brâncuși mai degrabă în sensul originar și plăsmuitor al Greciei vechi, care avea un singur termen, *tehné*, pentru meșteșug și pentru artă ; cultura pentru el nu era acumulare enciclopedică de știință, ci robustă eficacitate intelectuală. În acest sens, ca Leonardo altădată, nu prin curiozitate nelimitată, ci prin ingenuă înțelepciune el călca granițele didactic valabile ale domeniilor. Există în orice lucru o măsură, adevărul său ultim, spunea sculptorul. În această recunoaștere nu era prudența circumspectă a vechii mediocrități horațiene *(Est modus in rebus...)*, ci tocmai năzuința de a depăși orice conformism, de a merge spre miezul absolut al lucrurilor. „Simțul măsurii" era, la el, simțul proporțiilor primordiale ale lumii. „Echitatea absolută", cu care identifica frumosul, include îndrăzneala cea mai pură. Feciorul acesta de țărani a realizat o sinteză magnifică.

## *MARELE «DA !»*

Există o geometrie care nu ucide viața, ci, dimpotrivă, o asumă. E geometria pe care o ilustrează arta decorativă a românilor, e geometria unei clarități fără pedanterie. Între vecini stăpîniți de gustul ornamentului descriptiv, din domeniul formelor naturale, singur folclorul țăranului nostru s-a voit în chip precumpănitor geometric. Însă în regularitatea liniilor sale transpare un *clinamen* — cum ar



Scanned with OKEN Scanner

fi spus Lucretius —, o fericită inflexiune, capabilă să facă vitale determinismele raţiunii. Ghiceşti un corectiv inefabil, o tremurare de sensibilitate, care intervine discret, în punctul unde geometricul ar putea deveni simplă stereotipie. Astfel sobrietatea cea mai nobilă nu înseamnă uscăciune, astfel simplificarea cea mai austeră evită monotonia. În exemplarele sale caracteristice, geometria folclorului nostru este organică, aşa cum este şi geometria obiectelor pe care le-a creat Brâncuşi.

Ce dovadă mai bună, în acest sens, decît *Coloana fără sfîrşit*, care e un rezumat suprem al operei brâncuşiene ? Trecînd de la sculptură la arhitectură, Brâncuşi n-a trebuit să-şi impună renunţări şi operaţiuni : lucrarea de la Tg.-Jiu era, dimpotrivă, o culminaţie a marilor motive care-i străbătuseră sculptura. Această verticală de metal, severă şi nudă, pe care nu urcă spirala vreunui inepuizabil bassorelief, ca pe columnele romane, — se vădeşte totuşi imens cuprinzătoare. Pe trunchiul ei geometric Brâncuşi a răsucit, într-un fel, întreaga jerbă a temelor sale figurative. Sînt acolo, conţinute secret în geometria însăşi a arhitecturii. E zig-zagul fierăstruit, categoric şi triumfal, al *Cocoşului*, e gîtul în etaje, cascadată coafură, al *Domnişoarei Pogany*, marmura din 1931. Uite, am dat capul pe spate, la o distanţă potrivită, şi romburile par a se suprapune fără a se mai atinge : coloana s-a prefăcut într-un şir nesfîrşit de *Păsări măiestre*, bombîndu-şi pieptul armonios, stol vertical, scară fabuloasă, arcuindu-se ea însăşi, dîndu-se parcă pe spate, rotund, în urcuşul spre cer. Sau, iată, am îmbrăţişat cu ochiul, de aproape, două sau trei segmente din trunchiul de metal : aveam în faţă o siluetă puternică, pregnantă, *Regele Regilor* sau *Spiritul lui Budha*. Cum în raţionamentele vestite ale lui Zenon Eleatul orice distanţă străbătută de săgeată era de nestrăbătut pentru că mintea o putea divide inepuizabil, tot astfel dreapta aceasta de metal înfiptă în solul românesc cuprinde ameţitoare bogăţii de înţeles, nenumărate ipostaze şi rapeluri ale creaţiei brâncuşiene. Le poţi desface nu doar cu ochiul minţii ; un aparat fotografic mînuit cu inteligenţă le poate fixa în chip revelator. E ceea ce am văzut în unele remarcabile imagini ale *Coloanei*, realizate de un fotograf pătrunzător şi sobru, Dan Grigorescu ; aveau meritul de a

exemplifica din unghiuri multiple caracterul de sinteză fără precedent al acestei superbe *Coloane*. Ea este un repertoriu, sugerat, de motive brâncușiene ; concizia geometriei se dovedește aici un cifru miraculos pentru surprinzătoare metamorfoze și înțelesuri.

Organicitatea geometriei, tensiunea ei ascunsă îl despart infailibil pe Brâncuși de majoritatea succesorilor săi indirecți sau direcți. Iată sistemele de corpuri frumos lustruite — sfere prinse în ghilotina unor forme patratice, gheare mecanice strîngînd blocuri de piatră, în opera italianului Cascella. Punctul de pornire al acestor stilizări geometrice este, inevitabil, în Brâncuși. Dar piatra e tăiată în lostopane benigne și fade, ca niște roți de caşcaval, totul se reduce la o mecanică de aspect luciu, lăptos, mai degrabă un montaj, lipsit de autentică tensiune. Să nu se uite, puritatea lui Brâncuși cristalizase din magma unei trăiri acute : portretele de copii de la începuturi lasă o impresie de materie amorfă, care însă pare la pîndă, ațintită spre altceva, spre forma care va să se închege. Indistinctul visează claritate, viața obscură rîvnește trudnic spre lumină : de aici, timbrul grav al geometriilor la care va ajunge Brâncuși.

Și, lucru interesant, artiști care vor încerca să demistifice geometria brâncușiană se vor situa pe o linie de gratuitate, de fantezie mult mai fragilă decît puritatea lui Brâncuși. Iată, de pildă, un alt sculptor italian, care s-a făcut cunoscut în ultimii ani, Arnaldo Pomodoro. El construiește ample sfere metalice cu suprafețe lucii, volume mai planturoase decît la Brâncuși, dar de o perfecțiune geometrică pe care trebuie să o raportezi la exemplul sculptorului român. Pe porțiuni întregi, suprafața acestor sfere este, însă, mîncată cu multă știință, lăsînd să se vadă înlăuntru cercuri ghimpoase de dinți dreptunghiulari — ca de turbină, ori ascuțiți, dispuși ca într-un fagure cuneiform. Oul brâncușian, așadar, este spart, în puritatea sferei zace viermele distrucției, Pomodoro vrea să capteze în ea informalul. Este, implicit, o replică dată lui Brâncuși : sfera nu e elementul ultim, simbolul perfect al unității, ea e o coajă, lăuntrul ei se înfățișează industrial și multiplu. Însă demonstrația lui Pomodoro, coerentă și elegantă, rămîne, totuși, mai mult o fantezie de arhitect, lipsită de



Scanned with OKEN Scanner

putere stranie. În zonele unde suprafața cunoaște spărturi mai întinse, se distinge o altă sferă lucioasă, imbricată în prima ; desfăcută la rîndul ei, aceasta lasă să i se vadă, de asemenea, un pîntece de mecanică lamelară. Pînă la urmă, deci, zgîriind puritatea geometriei, sculptorul ajunge la un soi de industrie fictivă, asemenea cu acea cunoscută invenție chinezească a bilelor tot mai mici, introduse la nesfîrșit una într-alta. Relativizarea geometriei este mai gratuită decît puritatea „absolută" a lui Brâncuși. Geometria lui este o concentrare extraordinară de viață. În opoziție cu tendințele barochizante care-și propun o sculptură de goluri, făcînd din ele eroul principal, în defavoarea plinurilor, — arta lui Brâncuși reprezintă un efort de sens opus. Sentimentul său cosmic nu se afirmă printr-o tendință de difuzie spațială, ci, dimpotrivă, sculptura sa este o artă de concentrări nodulare, structurată după principiul convexității. El caută miezurile ireductibile de formă și de gînd.

Într-un tablou al lui Hieronymus Bosch, aflat la Veneția, *Paradisul* se înfățișează ca un tunel verzui, ca un gol straniu care suge privirea. Paradisul sculpturii lui Brâncuși nu-i paradisul unei perfecțiuni de semn negativ, ci al unei afirmări pozitive. Aceasta este rădăcina opoziției radicale, tipologice, între sculptorul nostru și Picasso, geniu al sarcasmului și al negației feroce, în care Brâncuși vedea o expresie a diabolicului. „Le contre vient avant le pour" — spusese Picasso. Brâncuși, în schimb, credea că forma și proporțiile echilibrate sînt marele „Da" — un mare „Da !" spus lumii și vieții. Arta lui Brâncuși e o artă esențialmente afirmativă.

## *ANATOMIE ȘI NATURĂ*

Am avut prilejul să ascult odată bătăile inimii, înregistrate pe un disc medical : comparativ, la un om sănătos și la cîteva cazuri de cardiaci. Nimic, nici un tumult de simfonie beethoveniană n-ar fi putut întrece în patetism zgomotul acesta vital, cadența aceasta implacabilă, de valve care se închid și se deschid fără oprire. Suna înspăimîntător și irezistibil, era ca și cum zeci de locomotive ar fi



Scanned with OKEN Scanner

trecut bubuitor pe sub bolțile unui tunel. Într-o succesiune de contracții și dilatări musculare, amplificarea revelase o putere uriașă. Se auzea Viața gonind inconștientă, era dureros de emoționant, sfîșietor chiar — atunci cînd sunetul se întețea, scăpat din cadența normală, prefăcut într-un gîfîit straniu. O emoție tot așa de acută încercasem la lectura acelei extraordinare schițe de H. Papadat-Bengescu, intitulată *Omul căruia i se vede inima*: omul căruia, efectiv, incredibil, i se vede inima, trudind vie în coșul pieptului, într-un trup sfîrtecat și tenace. La fel ca și acolo, te întrebai cu uimire — cum oare încape atîta putere neîmblînzită într-un biet miez de carne ? Dar n-aveai ca acolo un sentiment de indiscreție dureroasă, lîngă un secret pe care-l surprindeai impudic ; pentru că inima se auzea aici cu o vastitate fără seamăn, așa cum s-ar fi auzit întreg universul.

Asta face un sculptor mare : ascultă în materia inertă, ascultă în piatră inima lumii. Iată de ce mi-am amintit în expoziția Moore de zgomotul acela irepresibil și grandios, pe care-l ascultasem notat pe un disc. Sculptorul englez — el, care n-are nici un respect pentru anatomia clasic-umană — și-a propus explicit, într-un rînd, să sugereze în lemn de ulm „bătăile și funcționarea unei inimi omenești". Și, în schimb, cîte sute de anatomii tradiționale, din care tocmai lipsește inima, vreau să spun pulsația ireductibilă a vieții ! Cîte trupuri inutile, străine de ritmurile universului, — ca niște fructe vide, rupte dezastruos de pe trunchiul mare al lumii !

Demult, la începuturile statuarei grecești, anatomia purta un accent de descoperire acută, un farmec de irepetibilă aurore. Fiecare pas pe drumul acesta era o cucerire, dacă piciorul statuii înainta, rupînd hieratismul frontalității depline, era pentru că omul se îndrepta întrebător către viață. Sufletul eroului se deschidea spre lume, o dată ce torsul său se definea anatomic, o dată ce mușchii își găseau mai suplu prezența în blocul de piatră. Anatomia semnifica atunci însăși descoperirea înfiorată, încrezătoare a lumii ; ea însemna poezie. Și se dezvăluia, de altminteri, o dată cu surîsul de pe obrazul statuilor. „Ei au inventat poetica fericirii" — a spus despre greci,



Scanned with OKEN Scanner

cu dreptate, esteticianul A. W. Schlegel. La fel, în Renaștere, anatomia avea puterea de a figura cosmosul, de a-l strînge ca într-o lentilă în curba muzicală a unui trup desăvîrșit. Nudul purta un înțeles primordial, de cunoaștere, — în *Venera* lui Botticelli, ivindu-se din unde, nepieritor și tînăr, Renașterea descoperea, ca într-o naștere dintîi, nemărginita frumusețe a lumii. Anatomia oferea suprema metaforă a acestei poetici, făcută din bucuria de a desface nebănuite orizonturi.

Dar ulterior cultul anatomiei a ajuns o coajă goală, o formă închisă și opacă, sustrasă rezonanțelor cosmice. Pentru că devenise o simplă supraviețuire — cînd a murit idealul care dăduse accent vital și fervoare unică anatomiilor de altădată. Tristețea lui Michelangelo vine din sentimentul acestei crize — pe care el îl are cel dintîi. „La chair est triste, hélas !“ par să spună, cu patru secole aproape înainte de Mallarmé, marile anatomii ale maturității lui Michelangelo. Carnea obosise, frumoasa, tînăra carnalitate a statuarei grecești și a primei Renașteri. *David* era încă asemenea Greciei, ca sentiment al nudului, dar *Noaptea* vestește încheierea unei epoci, un mare arc istoric care se închide. Și, iată, ultimele *Pietà*, nesfîrșit de grave, cea de la Academia Florenței, de pildă, cu nu știu ce asprime țărănească în figuri. Ce distanță, față de vestita *Pietà* din tinerețe, de la San Pietro, purtată nu demult prin America ! A dispărut perfecțiunea clasică, a dispărut orice nostalgie olimpiană, sîntem mai degrabă sub semnul fără de nădejde al lui Saturn. Carnea frumoasă a Greciei e zdrobită, moartă, simți cu un adevăr copleșitor că torsul acesta atîrnă imens pentru că viața s-a scurs toată din el, acut, picătură cu picătură.

Anatomia nu mai putea fi o mitologie fericită, se deschidea Barocul, cu frenezia lui de suplicii și cu desfășurările bestial planturoase, la Jordaens sau chiar la Rubens. Ideea se despărțea din învelișul trupului frumos — dovadă marii interiorizați ai picturii, El Greco, La Tour, Rembrandt sau Vermeer, artiști radioși, fulguranți sau geometrici, dar niciodată plini de orgoliul anatomiei. Mitul organic care fusese trupul frumos se desface pe masa de disecție a lui Rembrandt, în extraordinara sa *Lecție de*



Scanned with OKEN Scanner

*anatomie* de la Rijksmuseum : ca în acel tablou de o cruzime melancolică și visătoare, ca niște pielițe date de o parte de pe creier, învelișul perfecțiunii anatomice este înlăturat de pe sîmburele ideii. Cultul plastic al anatomiei putea să mai ivească opere izbutite, dar nu mai putea stimula descoperiri capitale.

Iată de ce, de la Michelangelo pînă spre 1900, sculptura europeană n-a mai cunoscut genii de răscruce, asemenea marilor pictori : pentru că rămăsese credincioasă unui anacronism estetic. E ceea ce a înțeles cu limpezime Brâncuși. Disprețul său față de „bifteck"-uri era mai mult decît o atitudine spectacular polemică. Brâncuși intuise o mare necesitate a dezvoltării, aceea de a lărgi obiectul sculpturii dincolo de corpul uman, de a-i dărui acestei arte puterea să comunice vast cu universul ; dincolo de formele limitativ definite ale anatomiei.

Bineînțeles, am simplifica arbitrar dacă am minimaliza acele opere frumoase care au jalonat, totuși, aria anatomismului sculptural, de-a lungul ultimelor două sau trei veacuri. Însă în epoca modernă accentul de descoperire fulgurantă și fervoarea adîncă a creației nu mai sînt inseparabil legate de cultul anatomiei. Chiar Rodin, la care de altminteri forța nativă a geniului era superioară conștiinței estetice, se arată mare mai ales acolo unde calcă în picioare complezențele anatomismului : nu în nudurile de aspect lunecos, tip *Eternul idol*, ci în *Omul care merge*, acea figură de neuitat la care carnea, noduroasă, ca un ghem straniu de energii, începe să fie *natură*, nu numai *anatomie ;* sau în *Balzac*, formă fără mușchi, trup de menhir, bornă la granița veacului nostru, pe care-l scrutează fantasmele izvorîte din sine. Iar la Renoir, în bronzurile sale generoase, nudul a devenit emblemă a plenitudinii și imagine a pămîntului, pătrunsă de o gravă respirație mitologică.

Acesta e fondul problemei : să captezi infinitul lumii chiar în formele fatal finite, proprii artei statuare ; să faci din sculptură o logodnă a omului cu elementele, s-o așezi în lanțul unei comuniuni cosmice. Pentru spiritul apollinic, specific sculpturii grecești, Nietzsche considera că ar fi esențial „principiul individuației". Însă acest prin-



Scanned with OKEN Scanner

cipiu nu prieşte marii sculpturi ; în punctul ei de magnifică încordare creatoare, Grecia îl transcende, Phidias împacă antinomiile, aduce în apollinic amploarea dionysiacului. La Parthenon, în liniştea curbelor care se desfăşoară pe frontoane, circulă, irepresibil bogată, viaţa pămîntului şi a firmamentului. Marmura aşa-numită *Selene* e o figură robustă şi ar putea fi fructul unui astru ; la colţuri, nechează triumfal caii fără de moarte ai Aurorei şi ai Nopţii, cu capetele ieşind din încadratura triunghiului. Geometria frontonului e plină de ecourile fără sfîrşit ale lumii, draperiile figurilor culcate au curgerea izvoarelor ; bărbatul care figurează un fluviu vădeşte o tensiune tînără, superb dinamică, în modelajul său e numai mişcare insezisabilă, cu treceri într-adevăr fluviatile.

În fixitatea ingrată a unei geometrii triunghiulare, de fronton, Phidias a infuzat o curgere savant heracliteană. Toate-şi răspund infailibil, marmurele mutilate se leagă pe dinăuntru, prin taina unor curbe vitale, suveran frumoase, menite să desfidă orice gînd izolator, orice precară „individuaţie". Omul, la Phidias, este solidar cu universul.

Cum se putea rosti în termeni noi, după mai bine de două milenii, acordul fundamental dintre om şi lume ? E întrebarea implicată în arta lui Brâncuşi, întrebarea care defineşte clasicismul său esenţial. Acest clasicism voieşte pentru sine vastitatea spaţială. În catalogul expoziţiei de la New York, din 1933, o *Coloană fără sfîrşit* era desemnată cu vorbele acestea : „Proiect de coloană care, mărită, ar trebui să susţină bolta cerului". E — cum s-ar spune — o indicaţie preţioasă de lectură, care te obligă, de la întîia privire, să gîndeşti opera în spaţiu. La fel, *Pasărea în spaţiu* — titlul însuşi e semnificativ — avea următoarea explicaţie : „Proiect de pasăre care, mărită, va umple cerul". Niciodată, materialmente, o sculptură nu va umple cerul. Şi Brâncuşi, de altminteri — clasic şi în aceasta — era atent mai ales la proporţii, nu la dimensiunea în sine, nu la cantitativul propriu-zis. Însă operele sale sînt metafore ale cosmosului — asta vor să spună aceste subtitluri.

Cînd vrea să fie anatomic cu ostentaţie, Brâncuşi face un *Ecorşeu*, o lucrare exemplară de altfel, ca piesă di-



Scanned with OKEN Scanner

dactică, un exercițiu unde artistul își interzice orice bucurie a descoperirii. În fresca *Judecății de apoi* a lui Michelangelo se găsește un Sfînt Bartholomeu, după legendă jupuit de viu, care întinde spre Hristos un soi de sac atîrnînd lamentabil, care e propria sa piele. Însă jupuitul poartă trăsăturile lui Michelangelo însuși, e unul din autoportretele sale cele mai plauzibile. Observația cea mai crudă înseamnă acolo, așadar, durere subectivă, mărturisire patetică. La Brâncuși, această cruzime a observației anatomice e obiectivă, absolut impersonală, ea își impune să nu spună nimic despre sufletul artistului ; sau, mai degrabă, spune voința de a se detașa de prestigiile anatomiei, prin acest studiu aplicat și fără iluzii. Evident, e o lucrare comandată în scopuri didactice : dar e, în același timp, un punct limită — și de aceea important — în atitudinea lui Brâncuși față de anatomie.

Desigur, printre motivele acestei atitudini trebuie căutată și o anume severă cuviință rustică, ostilă nudului. Asta nu înseamnă, însă, că lipsesc cu desăvîrșire la Brâncuși fragmente de o frumoasă senzualitate, precum marmura de la Muzeul din Craiova, intitulată *Coapsa*. Cîntă în piatra aceea izvoare de lumină, un dar de nuntă, senzuală însă fără lascivitate, o bucurie adîncă și sfioasă, iradiind în masa marmurei, cu indicibilă delicatețe. Sau, iată, *Torsul de adolescent*, cu geometria lui senzuală, făcută din trunchiuri de cilindru asamblate. Dar înainte de a fi anatomie, *Coapsa* e marmură : ceea ce se exprimă aici în primul rînd, în astfel de lucrări, este poezia pietrei și a lemnului. Aceste materiale nu-s doar un mediu prin care trebuie să străbați ca să ajungi la idee ; la Brâncuși, ele au devenit însuși subiectul profund al artei. La el, ideea nu e intelectuală și prizonieră în piatră, ca la Michelangelo, zbătîndu-se spasmodic pentru a da în lături blocul inert, precum în vestiții *Sclavi* de la Florența. În opera lui Brâncuși, ideea este consubstanțială cu materia, ca un vis înfiorînd tainic ființa adîncă a pietrei și a lemnului. În piatră, în blocul ei mut, sculptorul simte ritmurile universale, mîna care pipăie materia, ascultă gîndirea ascunsă acolo, clătinările unduite ori creșterile semețe ale lumii.



Scanned with OKEN Scanner

Astfel lui Brâncuși — clasic și prin numărul mic, bine definit al temelor și prin întreaga sa procedare artistică, restrictivă, concentrată, — i-a fost dat, totuși, să lărgească, el, imens cîmpul sculpturii : să transpună asupra lumii întregi fervoarea de care beneficiase vreme îndelungată trupul uman. Astfel el, geometrul, deschide drumul unor căutări de semn antipodic, care tind să prefacă anatomia în peisaj, în natură. E drumul neașteptat care duce de la Brâncuși la Henry Moore.

*1966*



Scanned with OKEN Scanner

Fîntîni, cine vă uită, clocotitor suave, grădină care cîntă din sute de izvoare, fîntîni la Villa d'Este ! Sînt clopote rotunde — cascade amplu desenate —, sînt trunchiuri acut verticale, țîșnind precum chiparoșii. Sînt fire subțiri ca niște săbii, și sînt vaste perdele, diafan clătinate, ca iederele suple. Cobori în parc dinspre palatul auster, pe lîngă fîntîna Dragonilor : dar balustrada scării e un jghiab cu scoici, din piatră veche, cobori, și lîngă tine alunecă vrăjit apele line ; se resfiră o clipă, se adună din nou, neobosit foșnind printre agave, printre mozaicuri. Totul e clar și în același timp e inepuizabil, o sută de fîntîni se aliniază pe o alee, vegheate de un epigraf d'annunzian, fastuos și melancolic ; cupe robuste de piatră — de-a lungul aleii vestite —, în ele apele fierb princiar ca o șampanie în vechi pocale. Vulturi și crini heraldici străjuiesc de altminterea parcul, crini care au, sculptați, nu știu ce orgolioasă carnalitate.

Acest imperiu al apelor orchestrate magnific nu are o suprafață foarte întinsă : față de Tivoli, grădinile de la Versailles sînt imense. Și, totuși, mai plină de neprevăzut rămîne Villa d'Este, în geometria apelor ei joacă o anume multiplicitate, o bogăție de accidente încîntătoare, cum nu poți să găsești în compoziția lentă, majestuos ordonată, a parcului regal de la Versailles. Aici, la Tivoli, apele cad exact în bazine, după trasee armonioase, calculate acum patru sute de ani ; și totuși, simți că această arhitectură



Scanned with OKEN Scanner

a grădinii se încrede mai mult în exuberanța naturii, că geometria păstrează un iz de pămînt, o urmă de elegantă spontaneitate. Timpul a acționat, de altfel, treptat, tocmai în sensul acesta, decorul construit a căpătat o patină organică ; nișele statuilor sînt căptușite cu mușchi secular, sculptura se abandonează vegetalului, delfinii lunecători au plete verzi și blană pe spinare. Veacurile, așadar, au redus distanța între natură și artă.

Însă natura își ia de obicei ceea ce, într-un fel, îi aparține. Cînd invadează temple și statui, jungla pune stăpînire pe lucruri a căror lege interioară e tocmai anularea granițelor dintre arhitectură și natură. Templul indian e un munte, „muntele cosmic", nu numai într-un plan simbolic ; în ordinea imediat artistică, el se livrează naturii, nu i se opune, decorul său este natură imens luxuriantă. În China sculptura stă direct pe sol, fără soclu, de pildă în aleile impunătoare care conduc la mormintele imperiale : sculptura nu simte nevoia unei cezuri, a unui spațiu de eroizare a imaginii, pe care am moștenit-o de la clasicismul grec ; nevoia segregației tranșante, orgolioase, între spațiul moral al statuii și acela al naturii. Priviți în arta khmeră celebrul turn Bayon, unde arhitectura e în același timp sculptură, fiecare perete fiind o imensă, enigmatică față umană ! Priviți urcarea nesățioasă a pădurii, liane și arbori pe creștetul acestei sculpturi, piatra care surîde straniu, ruină grandios organică, sub cascadele învolburate ale vegetației ! Marea sculptură a Indiei înfrînge și ea diviziunile între natură și artă, la Mavalipuram, în capodopera rupestră numită *Coborîrea spre Gange,* creatura întreagă, animale și oameni, izvorăște fără oprire din stîncă așa cum faleza însăși, așa cum muntele, prietenos și grav, taciturn și profilic, ar coborî spre apele fluviului, ca să se cufunde în această baie lustrală. E mișcarea uriașă a vieții, care nu tolerează compartimentări fragile, putere inepuizabilă și totuși necopleșitoare, plină de generoasă căldură.

O nostalgie a peisajului, a cufundării în natură, se rostește și în barocul european ; dar capătă forma „pitorescului", a unei reacții exterioare, de imitare în sens virtuoz a naturii, nu de coincidență profundă, ca o osmoză



Scanned with OKEN Scanner

uriașă, între om și peisaj. La Tivoli, în construcțiile grădinii — ca și în grotele din parcul palatului Pitti, de la Florența — domină gustul materialelor spongioase, conglomerate care ezită între aspectul brut al stîncăriei și acela al unei imitații în *trompe l'oeil*. Coloanele au pe ele vrejuri răsucite, arhitectura acestor elemente contracarează geometricul, fugind de aspectul neted al suprafețelor, căutînd artificios o asprime convențională, pitorească a grăuntelui de materie. În adîncul grotelor amenajate arhitectonic, plafoanele vădesc un soi de alveole parcă arabe, zidăria atîrnă în ciorchini prăfuiți, care contrafac în materie anorganică vibrația vegetalului. Nici o mirare că unele mici arhitecturi din parcul de la Tivoli — în partea numită Rometta — aduc a *stupa* indiene, că în cutare masiv de verdeață distingi un profil elaborat, ca de pagodă : această decorație „de grădină" asiatizează fără să știe, pitorescul ei vrea să fie o inserție în concretul naturii, dincolo de spațiul convențional al sculpturii clasice.

Soluția era încă precară, oarecum provizorie, problema însă rămînea deschisă, tulburător de vastă. „Sculptura trebuie să se rătăcească în natură" — avea să spună, în zilele noastre, un artist ca H. Arp, care-și numește o lucrare, simplu : *De expus în pădure*. Stătea în fața secolului nostru problema de a dărui vitalitate tonică sculpturii, eliberînd-o de granițele didactic tradiționale, introducînd-o în peisaj, nu printr-o estetică iluzionistă, de *trompe l'oeil*, ci prin echivalențe adînci, metaforice. E ceea ce a făcut Henry Moore, — în sculptura sa corpul e tectonic și organic totodată, arhitectură și în același timp peisaj. Astfel forma e vastă și învăluitoare, purtînd tandrețea surdă a marilor realități vitale, astfel plenitudinea severă a formei încorporează domenii care-i erau interzise sculpturii. Dar, cum observa Gide, „tot ceea ce clasicismul ignoră, se întoarce împotriva sa". Peisajul trebuie însumat, dacă în vremea noastră clasicismul își vrea o largă și nouă anvergură. Natura supraumană, a puterilor din afara omului, nu e numaidecît înfricoșătoare, ea nu-i numaidecît pădurea înaintînd funest spre Dunsinane, ca



Scanned with OKEN Scanner

în prevestirile care îl prăbușesc pe Macbeth. Să ne amintim, Marx scria despre natură că este „trupul neorganic al omului". Peisajul poate fi încorporat într-o artă tradițional destinată reprezentării umane — așa cum îndelung a fost sculptura. O asemenea vocație este inclusă în sensibilitatea noastră folclorică, pe un asemenea drum ne pot aștepta generoase izbînzi. La Tivoli, am visat la viitorul unei astfel de sculpturi — vital acordată cu vastitatea întreagă a naturii.

*1966*

Scanned with OKEN Scanner

# FANTASTICUL VIDULUI SAU DESPRE GIACOMETTI

Peisajul era de un calm visător, Alpii se vedeau radioşi, cu zăpadă pe culmi, dincolo de verdele blînd al colinelor. Jur împrejur, pini neclintiţi filtrau tăcut lumina amiezii, la orizont stăteau trei stînci, de la Vence şi Saint-Jeannet, pe care Poussin, acum trei sute de ani, le-a ales drept fundal pentru tabloul său melancolic purtînd celebrul epigraf : „Et in Arcadia ego !“

Mă aflam aproape de Mediterană, pe terasa celui mai modern muzeu european — Fundaţia Maeght —, sub streşini de beton curbate îndrăzneţ spre înalt, asemenea unor acoperişuri de pagodă. Nu se auzea nici o voce, paşii doar răsunau distinct pe prundişul aleilor, printre peluze neprihănite. De sus, de pe această terasă, muzeul părea o sihăstrie ciudată, o insulă de solitudine.

Acolo vacuitatea devenea o prezenţă acută, acolo am înţeles cel mai bine ce înseamnă spaţiul, ca erou al sculpturii. Acolo am înţeles cum poţi strînge în mîini vidul — parafrazez titlul unei lucrări a lui Giacometti din 1935, *Mîinile care îmbrăţişează vidul* —, acolo am întîlnit înfăţişarea cea mai revelatoare a acestui artist, care te tulbură printr-o senzaţie de rarefiere halucinantă, de spaţiu dilatat fantastic. În intervalul dintre două nări el e dispus să situeze incomensurabilul unei Sahare. De aici, impresia aceea paradoxală pe care o lasă sculptura giacomettiană ; în ea vidul mănîncă forma, o roade ca un acid, şi în acelaşi timp o proiectează ca o umbră enorm



Scanned with OKEN Scanner

deșirată ; neantul nu e zero, ci un coeficient de multiplicare. Spațialitatea ei e insolită, indiferentă măsurilor propriu-zise, realizîndu-se totuși, cu certitudine. Sculpturi de 50 centimetri seamănă, în unele fotografii, cu niște imense stalagmite ; un comentator vorbește cu dreptate despre „coloși în miniatură". Pentru că aceste figuri verticale, reduse uneori la niște semne lineare, au totuși un accent imperios, comandă spațiului și-l marchează.

Într-un articol scris înainte de 1940, Alberto Giacometti descria senzația pe care o încearcă „în fața ființelor vii, mai ales în fața capetelor umane, sentimentul unui spațiu-atmosferă care înconjură imediat ființele, le pătrunde și constituie deja ființa însăși ; limitele exacte, dimensiunile acestei ființe devin indefinibile. Un braț este imens ca și Calea Lactee, și această frază n-are nimic mistic." Sculptorului i s-a întîmplat uneori să izoleze un fragment, un braț, de exemplu, ori un picior, să facă din ele sculptură autonomă. Lucrul are, desigur, precedent în pilda lui Rodin sau a unor uriașe fragmente antice păstrate prin muzee, la Roma, să zicem, în Campidoglio. Și în cazul acelor fragmente, izolarea pe care au operat-o timpul și hazardul dă un anume straniu unei tălpi de marmură colosală, măsurînd ea singură cam un metru. Dar acele piese au nu știu ce inocență în carnalitatea lor imensă ; pe cînd la Giacometti fragmentele acestea par resturile și mărturiile unei consumpții necruțătoare. Singurătatea lor este copleșitoare, de martori muți ai vreunui cataclism, ai vreunor lave fără milă, care au ars substanța trupului uman și au redus-o la semnele acestea autoritare și stranii. Mereu bronzul este tratat ca un ciment — cîteodată galben, roz, cîteodată seamănă cu acele vase grecești cu scoici depuse pe ele, găsite pe fundul mării, dovadă despre naufragii străvechi, — cum am văzut, de pildă, la Muzeul din Palermo. Iar dacă privești cu atenție capul enorm din curtea Giacometti, de la Fundația Maeght, ți se impune măcar pentru o clipă aceeași asociație : poate fi un portret roman, întors în chip caricatural și acut vieții independente a materiei, devenit pradă unor eroziuni înduioșător hilare.

De obicei aceste apariții, cu o culoare de osuar, — forme exasperate vertical, ca de pe urma unui vierme de-



Scanned with OKEN Scanner

vastator care li s-a încuibat în carne, anulîndu-le grosimea — sînt totuşi senine, nu patetice. La Giacometti nu există acel contrast zguduitor, pe care-l găseşti la Germaine Richier, între porţiunile planturos reale şi între acelea reduse la nişte noduri metalice, ca într-un cancer atroce. Halucinaţia acestor forme — stereotipia lor savantă — sînt mai „mediteraniene" ; rădăcinile acestui stil au fost găsite în bronzurile sarde, în cutare idol etrusc de la Muzeul din Volterra. Multiplicate, aceste forme nu exemplifică plural moartea, la modul medieval. Pentru că omul supus astfel unei consumpţii devorante merge totuşi — vertical, îndărătnic, înfipt în sol cu o dureroasă hotărîre. Recent, Aragon, Sadoul şi Taslitzky au povestit despre desenele pe care, acum 30 de ani şi mai bine, Giacometti le dăduse presei antifasciste, revistei *Commune*, de pildă. La întrebarea *încotro merge pictura ?* — el răspunsese fără cuvinte, printr-un desen care figura un om cu pumnul ridicat în chip simbolic, salutînd umanitatea în mers. Şi mai tîrziu, în aparenta gratuitate a figurilor sale, se poate recunoaşte ceva din această tenacitate. Cu toate că trupul le este redus la un traseu aproape filiform, cu toate că nu se văd unul pe altul, oamenii săi înaintează, trudnic şi categoric. Este în fiinţele de bronz ale lui Giacometti o deciziune inutilă şi înduioşătoare, asemănîndu-se cumva cu acea emoţionantă perseverenţă din piesa lui Beckett : *Oh, les beaux jours !* Printr-o dialectică semnificativă, această operă care ar putea să pară un *Triumf* al morţii, — precum ansamblurile sarcastice ale goticului — conţine o afirmare ciudată de viaţă. Bronzul zdrenţuit care nu seamănă cu nimic din ceea ce înfăţişa sculptura tradiţională, bronzul acesta palpită neaşteptat, trădînd tremurul unei sensibilităţi vibrante. Dovadă, şi desenele lui Giacometti, cu totul remarcabile, pe care Henry Moore le socotea partea cea mai bună a creaţiei lui. Iată o figură sculptată, un cap cu nas ascuţit ca un ac sau ca o aplicaţie rigidă, de Pierrot dureros şi hilar ; sîntem aici la graniţele unei sensibilităţi labile, figura ar putea fi în acelaşi timp un mulaj de paleontologie spectrală. Ajunşi în stare de umbre, reduşi la această precară consistenţă, oamenii şi animalele au fraternizat, i-ai putea închipui dînd laolaltă tîrcoale jărateculuí adus de vreun Odysseu



Scanned with OKEN Scanner

salvator, care să le animeze paloarea de spectre. O linie are înaintarea frumoasă, destinsă și leneșă a mîței, o alta se curbează săltat, — umeri înalți, pasul ușor, de cîine deșirat, apocaliptic. Se va risipi dintr-o clipă în alta, se va nărui ca o fantomă. Și totuși, aceste zdrențe noduroase au o viață incredibilă, cîinele merge alunecător și uriaș, ca un dinosaurian care ar putea crește oricît, printre nori. Poate el, acest straniu cîine al morții, poate această făptură de ceață, s-a șters fără zgomot de ființa sculptorului, în acea zi de ianuarie 1966 care i-a fost cea din urmă.

*1966*

Scanned with OKEN Scanner

Există un ton artistic, făcut din plenitudine și din soliditate, pe care nu-i ușor să-l numești, dar e imposibil să nu-l recunoști. I-am zice tonul operelor „de muzeu" ; un sunet definitiv și amplu, exact și în același timp în stare să iradieze în ecouri prelungi. Acest ton, sculptorul Ladea îl are. L-a dobîndit nu o dată, în creațiile reprezentative ale maturității sale, în înfăptuiri precum *Portretul fiului* său *Ion*, pe care critica a fost în drept să le salute cu un epitet înalt omagial : **donatelliene.**

Ca să ajungă aici, la o astfel de ținută și de pondere, arta lui Ladea s-a decantat de o anume retorică : aceea a simplității și a caracteristicului. Mai spre începuturi, în vremea cînd a zămislit imaginea grandioasă a lui Horia, sculptorul stiliza formele cu o deciziune aproape violentă ; reducea planurile și le acuza, ca să obțină efecte impresionante. Apoi, în cristalul geometric al volumelor au năvălit tot mai bogat sevele concretului. Definiția planurilor a încetat să mai fie tranșantă, și forma s-a lăsat cucerită de legile organicului. Sculptorul se înălța acum spre stil mai discret, fără accente demonstrative. Acest artist, care a sculptat mereu țărani aspri, a devenit, într-un fel, mai *grec*.

Și, totuși, Romulus Ladea s-a născut în Banat, într-un ținut unde sensibilitatea se arată îndeobște aplecată spre un pitoresc, adesea barbar. Conciul, cu arhitectura lui sunătoare de monede, trădează aici, ca și culoarea din costume, gustul somptuosului și al opulenței. Într-o po-



Scanned with OKEN Scanner

veste bănăţeană, viteazul încalecă un armăsar de aur. Într-alta, unui cîine năzdrăvan împăratul îi atîrnă de gît „tot felul de medalii de aur şi argint". Aici nu te aştepţi să răsară, la artişti, decît vocaţia barocului.

O anume vioiciune decorativă stă, în creaţia lui Ladea, semn că sculptorul e bănăţean. Se simte, nu o dată, îndemnat să aşeze pe creştetele portretelor criniere drepte precum nişte cununi de flăcări. Îi place uneori să dăruiască figurilor pe care le sculptează accesorii copioase, animate. Însă acest dinamism, lăuntric, e subtil amortizat în sobrietatea gesturilor şi în vibraţia calmă care se citeşte pe chipuri. Doar cînd o astfel de contrapondere lipseşte — în grupul de o trăire mai exterioară, intitulat *Eu şi cîinele meu Grivei* — eşarfelor şi veşmintelor bătute de vînt le descoperi emfază. Altminteri, Ladea pare mai degrabă să dezmintă vorba lui Vlad Delamarina, poetul care a scris că bănăţeanul „totdauna îi fălos". Truculenţa din cîteva admirabile capete de ţărani, cioplite în lemn, nu aparţine sculptorului, ci modelelor sale.

Oricum, nu i s-ar potrivi artei lui Ladea mărturisirea pe care o făcea într-un rînd Bourdelle. „Je sculpte en patois", zicea celebrul statuar, vrînd să explice originalitatea operei sale : sculptez în graiul de acasă. Exagera, de bună seamă ; însă avea, într-o măsură, dreptate. Ne amintim, fără să vrem, cînd îi privim sculptura, că Bourdelle e din sud, din Quercy ; dar oare, contemplînd opera lui Rodin, ne vine în minte, la fel de imperios, locul de obîrşie al sculptorului ? Sau — la români — simţim acut nevoia să ştim unde anume s-a ivit Paciurea ? Ne aflăm aici, dacă nu mă înşel, — şi exemplele s-ar putea înmulţi — în faţa uneia din surprizele paradoxale pe care ni le rezervă dialectica artei. Limbajul sculptural de cea mai despuiată universalitate nu e neapărat acela care se străduieşte să abstractizeze, ca să atingă monumentalul : ci e acela care se arată mai fidel concretului simţirii : acela bizuit pe expresie, mai curînd, decît pe construcţie.

Un astfel de limbaj vorbeşte şi Ladea. Elev al lui Paciurea, el se găseşte mai aproape de lecţia lui Rodin decît de cea a lui Bourdelle. Nu trădează preocuparea categorică de monumental. Pe Ladea, chemarea sa îl călăuzeşte în



Scanned with OKEN Scanner

primul rînd spre plastica de proporţii naturale. Pare chiar, înainte de orice, portretist. Şi nu e aşa. Să facem înconjurul expoziţiei. Din mai toate „portretele" — poate cu excepţia aceluia al lui Blaga — vom izola îndată un tip fizic comun. Seamănă modelele, se va spune, fiind de atîtea ori recrutate printre rudele artistului. Dar şi Horia şi Cloşca au aceeaşi buză de jos proeminentă. Aceste portrete se dovedesc adesea înfăţişări multiple ale aceluiaşi suflet : al artistului. Individualizarea lor nu e fizionomică, ci se realizează altcum, pe calea însăşi a trăirii interioare, deosebită de la unul la celălalt.

Trăire înseamnă gest, înseamnă atitudine : sau umbra inefabilă pe care o lasă sentimentele pe un obraz. Poţi, traducîndu-le halucinant, cum a făcut Rodin, să le sacrifici lor unitatea formei ; poţi să sculptezi numai fragmente, fie ele geniale. Ladea s-a ferit de aceasta, după cum, echilibrat — e aici un semn al formaţiei sale printre ardeleni ? — a evitat palpitarea picturală a suprafeţelor. A vrut să compună, nu numai să exprime. Gestul, căruia îi culegea înţelesurile, l-a integrat în unitatea organică a insului. Dacă n-a făurit, propriu-zis, portrete, maestrul Ladea n-a urmărit să prindă în bronz doar fulgerări de intensă expresivitate : a sculptat, în plinătatea forţei lor morale, *oameni*. Şi nu cred că realismul fundamental al operei sale ar avea de progresat de pe urma unei sporite exactităţi portretistice, a unei mai scrupuloase observări a trăsăturilor individuale.

Fiindcă în cuprinsul ei sălăşluieşte o prezenţă lăuntrică generoasă, arta lui Ladea are sorţi să încorporeze tot mai larg suflul actualităţii. Forţa sculptorului, pe care cele dintîi creaţii ale sale au probat-o categoric, cunoaşte o elevaţie care-o înnobilează. Străină de brutalitate, vigoarea artistului s-a epurat mereu. Sculptura lui a vrut să adune în căuşul ei prospeţimea juvenilă şi tandreţea. *Tinereţe, Iubire,* — iată titluri semnificative pentru orientarea mai nouă a sculptorului, care a dat buzelor adolescente suavitate grigoresciană şi a modelat cîte un chip de puritate prerafaelită. Tot mai curent, temele lui au devenit afecţiunea maternă şi ingenuitatea infantilă. Dar cine este tandru nu abdică numaidecît de la forţă. Herakles nu şi-a pierdut bărbăţia, dacă din dragoste a tors la



Scanned with OKEN Scanner

picioarele Omfalei. Ladea e grav și în tandrețe. Și are, de pildă, o savoare mai densă și o gravitate mai autentică relieful delicat înfățișînd un prunc în brațele maicii sale, decît acelea mai vechi care apelau la șerpuitoare linii de stil romanic, ca să evoce manierist, în chip de benedictini, figurile unor scriitori precum Virgil Birou. Un lucru, desigur, care trebuie amintit — sublimîndu-și vigoarea, arta lui Ladea n-a mers precum aceea a lui Mestrovič — cu care se înrudește temperamental —, spre eleganțe sieneze, hieratizante. Dimpotrivă, contemplația a pus această creație într-un contact mai strîns cu realul. Îi rămîne, poate, sculptorului, de aci înainte, să alieze reflexia cu o atitudine mai activă. Rămîne ca artistul să întregească, prin dimensiunea luptei, sentimentul acut cu care percepe viața ; pentru ca arta lui să respire deplin în orizonturile prezentului.

*1958*

Scanned with OKEN Scanner

Am avut atîtea sculpturi înfățișîndu-l pe Doja sau alte figuri de țărani răsculați. Am văzut atîtea gesturi largi și amenințătoare, atîtea brațe furioase, agitînd furci și securi. Dar n-am văzut nici un chip care să respire atîta copleșitoare tărie, cîtă se desprinde din imensul „cap de țăran", sculptat în lemn de Vida Geza. N-am întîlnit, în expozițiile din ultimii ani, nici un obraz asemenea acestui cap aspru și grav, de titan superb și îndurerat. Ar fi trebuit, fără îndoială, să se cheme „cap de erou".

Nu știu dacă în celelalte lucrări din expoziția sa, Vida mai atinge astfel de înălțimi ; dacă mai face să vibreze coarda eroicului. Dar nici nu se concentrează asupra expresiei ; vrea să ne convingă prin elocvența volumelor, prin forța imperativă a mișcării. Și se pricepe să dăruiască forță și celei mai mici compoziții ; să adune forma, s-o strîngă, ca pe un resort, din tensiunea căruia știi că vor izbucni energiile zăgăzuite. De obicei, un corp încordat sugerează mai mult latențele dinamice, decît unul angajat într-o mișcare dezlănțuită. Dar chiar atunci cînd sculptează oameni avîntați în dans, prinși cu toată ființa lor în vîrtejul jocului, Vida te face să ghicești în ei rezerve de mișcare neconsumate ; să simți cum, de pildă, un picior ridicat în aer va atinge, în clipa următoare, mai spornic pămîntul. De aceea, țăranii aceștia de o energie masivă nu dau, în jocurile lor, impresia frenezieiei. Precum un



Scanned with OKEN Scanner

urs, oricît de greoi, are în călcătură ceva ușor, nu știu ce delicatețe în felul cum întoarce laba, tot astfel tălpile lor se lipesc apăsat, dar lent și parcă fără zgomot, de sol. La Vida, mișcarea, chiar intensă, nu pare dezordonată și capătă o anume greutate, fiindcă artistul a înscris-o într-un desen de curbe, de obicei închise. Cînd taie lemnul, sculptorului îi convine mai ales ronde-bosse-ul și relieful intitulat *Balada lui Pintea* n-are, cu toată frumusețea liniilor, aceleași merite ca atîtea lucrări din expoziție. Lemnul nu e materialul cel mai indicat pentru astfel de compoziții. Se simte aici prea net ecranul unui plan unic, secționînd volumele cele mai apropiate de ochiul privitorului și aplatizîndu-le uniform. Cu atît mai mult surprinde încercarea de a ieși din limitele impuse de convenția genului, de a da scenei povestite adîncime, prelungind-o într-un al doilea plan, sensibil distanțat față de primul. Dar acest ultim plan încarcă supărător compoziția ; și, vrînd să construiască perspectival spațiul, sculptorul mai degrabă forțează perspectiva. Cred că e mult mai realizat relieful în ghips expus cu vreo doi ani în urmă de Vida Geza și gîndit cu rigoare în limitele genului : *Pintea Grigore judecînd un boier*. Că artistul e destinat mai ales sculpturii în ronde-bosse o dovedesc și gravurile sau desenele lui. Forma izolată e mai izbutită acolo decît ansamblul și, peste preocuparea de compoziție, se așază aceea de a construi volume în mișcare : volume care par niște buturugi aruncate în dans, într-atît artistul decupează siluetele în planuri mari, dîndu-le nu numai aparența unor sculpturi, dar chiar aceea a unor sculpturi în lemn. Și în linogravuri, ca acelea intitulate *Sirena 1933* ori *Alianța* (1940), umbra și albul se alungă astfel pe corpuri, încît rețeaua lor amintește urmele lăsate de mușcătura măruntă ori mai largă a dălții în trunchiuri de lemn.

Prin compoziții precum aceste gravuri, Vida își spunea, în anii grei de lagăr, credințele democratice care au biruit o dată cu înfrîngerea fascismului. Și dacă un oarecare gigantism, o dilatare a formelor, prezente în astfel de



Scanned with OKEN Scanner

lucrări, artistul avea să le părăsească, el se poate mîndri cu calităţile pe care le relevă aceste gravuri : cu energia trăsăturii şi cu forţa generoasă a simţirii. A unei simţiri care a ştiut să coboare la izvoarele afunde ale vieţii celor mulţi. Căci nu atinge sănătatea şi forţa solemnă a artei lui Vida decît un creator care trăieşte din plin, pe dinăuntru, viaţa alor săi.

*1958*

Scanned with OKEN Scanner

# MONUMENTAL ȘI INSPIRAȚIE : I. VLAD

Apar cîteodată sculpturi bolnave de gigantism ambițios, există bibelouri care pretind să atingă înălțimea de 5 metri. Nimic mai penibil decît o sculptură meschină, umflată grotesc. Ce satisfacție, însă, produce o statuie în care simți că amploarea nu este un semn de veleitarism, ci, dimpotrivă, o dimensiune firească a gîndirii însăși, a concepției sculpturale !

Astfel de calități putem saluta în lucrarea recentă a lui I. Vlad, instalată la Onești, pe tîmpla unei construcții moderne. E o lucrare de robustă respirație, artistul are îndrăzneala, dar și seva trebuitoare marilor desfășurări. O femeie întinde brațele într-un gest larg, spre pruncul său, tandrețea ei maternă poartă un accent aproape grandios. Suspendată pe zidul noului spital din Onești, această formă de aramă proiectează umbre de un desen fantastic pe dalele clare ale fundalului său de travertin. Compoziția e străbătută de o tensiune dinamică, forma se desfășoară cu un soi de opulență hindusă, uriașa de 5 metri e blîndă și teribilă în același timp.

Căci viziunea lui Vlad refuză corectitudinea fadă, respinge falsa „perfecțiune" de tip academist, sub care se ascunde tocmai lipsa fervorii și a inspirației ; de aici, energia brațului acela care înaintează imens, adevărată hieroglifă a puterii generoase. Să explicăm valoarea unor astfel de hiperbole ? A „deformărilor" indiscutabil eficace — chiar la artiști clasicizanți —, a îndrăznelilor fecunde,



Scanned with OKEN Scanner

grație cărora *Marea odaliscă* a lui Ingres are două vertebre în plus ? „Licențe“ față de gramatica academismului, ele au calitatea de a exprima viguros emoția, dăruind frumusețe și accent atîtor prestigioase opere de artă.

Menită a sta prinsă ca o agrafă de aramă pe acest piept de zid, sculptura lui Vlad nu e, totuși, o simplă emblemă caligrafică. Suspendată, ea e gîndită monumental, depășind neîndoielnic acel decorativism manierist pe care unii artiști îl iau drept sinteză. Această formă cu rotunjimi ornamentale nu se reduce la o existență stilizat lineară, ci poartă un dialog bogat cu spațiul. Pe această streașină înaltă, gestul copilului e acut și exploziv, fătul viteaz nu se arată speriat de golul de sub dînsul.

Motivul artistic al maternității l-am întîlnit și altă dată în creația sculptorului. Un grup de prin 1962 se înfățișa compact, mama se apleca enormă asupra pruncului mărunt și drept ; părea pămîntul însuși proteguind ivirea unei flori. Iată, acum, sculptorul se orientează spre forme deschise ; motivul, odinioară strîns, se desfășoară triumfal și vast. Dar și în această operă se poate descifra, subiacentă, tot o metaforă a pămîntului. Lîngă o asemenea imagine poți să rostești vorbele cu care un poet străvechi își cinstea țara, pămîntul său natal : „maică a eroilor și a recoltelor“, spunea Vergilius.

Ce este mai cu seamă îmbucurător, caracteristic pentru epoca noastră, e că asemenea înțelesuri și izbînzi se pot desprinde într-o lucrare destinată unui oraș de provincie. Pe aceste locuri, unde prezentul socialist a zămislit o impunătoare industrie, legenda așeza stejarul vestit legat de numele marelui Ștefan. Astăzi copacul de demult, de la Borzești, a chemat pe tărîmurile de acolo apariția unor rețele arborescente, rămuriș nesfîrșit de țevi strălucitoare și de conducte. Să urmărim schema sculpturii lui Vlad, mișcarea ei imperios orizontală, razantă pe zid, care se întoarce apoi în sus, îndărăt, cu o putere apăsată, încetinindu-și parcă ritmul — ca o aluzie imprevizibilă la îndoitura unghiulară a traseelor arborescente de la Onești și Borzești ; se poate spune că brațul de aramă al femeii, întors ca o crosă uriașă, a crescut din același trunchi, el stă sub zodia locului.



Scanned with OKEN Scanner

În creația lui Vlad, sculptura de față constituie un moment semnificativ, o operă capabilă să-l reprezinte unitar, peste experiențele uneori disparate prin care a trecut în ultimii ani. Pe acest drum de expresivitate aspră se cer, poate, eliminate unele insistențe analitice care apar în modelarea unor fragmente, de plidă, degetele și palma femeii. Însă e limpede că o atare compoziție se înscrie ca un punct de seamă în evoluția artei noastre monumentale. E un drum fecund, o asemenea alianță curajoasă cu arhitectura. Aș remarca însă unele stîngăcii, unele detalii inutil vizibile, în tehnica montării pe zid a statuii. Acordul sculpturii cu arhitectura presupune o întreagă scenografie modernă a distanței, a efectelor de perspectivă. În fața artei noastre monumentale stau drumuri rodnice. O lucrare ca aceea a sculptorului Vlad este un stimulent și o dovadă.

*1965*

Scanned with OKEN Scanner

Nu vreau să descriu, nu vreau să fac o cronică de expoziție — îmi repugnă tehnicismul ingrat, care ofensează climatul grav al poeziei. Și tocmai despre aceasta e vorba în retrospectiva lui Gh. D. Anghel : despre precizia care devine poezie, despre un meșteșug inefabil, despre o știință care e în stare să cînte.

O știință de portretist tulburătoare — și niciodată grimasantă, scutită de orice ostentație histrionică. Nici o emfază a caracteristicului în expresia acestor portrete modelate de Anghel ; ca Andreescu, Luchian, Pallady, ca meșterii cei vechi ai frescelor și ai icoanelor pe sticlă, el e profund fără crispare.

Dar se citește în aceste efigii o concentrare tenace, o densitate de viață care face ca puritatea să fie energică, nu fragil îngerească. Profilurile de neuitat ale unor portrete feminine, prezența pe care o captează în ele sculptorul au o acuitate concretă ; dacă este o sfințenie în această muzică de linii și de subtile treceri, ea este mai degrabă sfințenia vieții.

Ofranda supremă și culminația vieții le întruchipează geniul ; portretul geniului, portretul unor mari creatori — a constituit ambiția cea mai înaltă pentru sculptorul Anghel. Cine nu-și amintește capul lui *Bălcescu*, bronzul prezent și în expoziție, care este o operă fundamentală a sculpturii noastre ? Și, iată, afirmarea severă din statua lui *Pallady*, francheța imperioasă a unghiurilor ei drepte,

menite să traducă firea intransigentă a marelui pictor. Necruțător, plin de sarcasme pentru confrați, el era la fel de aspru cu sine : „În definitiv, care-i arta care-ți place ?“ — fusese întrebat o dată. „Aceea pe care aș vrea s-o pot face !“ — răspunse el melancolic. Suavitatea picturii sale se însoțea cu această energică tensiune. Cu un eroism autentic, el tindea spre absoluturile diafane ale culorii. Anghel — care e într-atît de sever cu sine însuși, încît și-a distrus numeroase opere ce meritau altă soartă — a intuit în modelul său o natură înrudită. În sculptura lui se rostește exigența infailibilă și mortificatoare a unui mare artist. Dar, în același timp, creștetul zburlit al statuii iradiază ecoul secret al unei ciudate victorii.

Cu imaginea lui *Eminescu,* tipologia artistului urcă mai sus încă. Poetul pe care l-a închipuit Anghel e dincolo de mîndria stoică a suferinței. Ai spune că acest trup care se înalță fără teamă și fără emfază e însuși trupul pururi tînăr al Poeziei. Pe chipul său citești proporțiile fericite ale lucrurilor, măsurile de aur pe care le-a ivit Lira. El poartă în sine ritmuri tainice, și brațul se înalță blînd, poate ca să apere Poezia de privirile trivial iscoditoare ale vreunui Toma necredinciosul.

Privești îndelung capul acesta negrăit de frumos și totuși fără nici o răceală convențională : nu-i adevărat că zeii ne-au părăsit, ca să plece în lumea poeților, — cum scria Schiller ; iată, zeul este însuși Poetul, această ființă pe care-o simți surîzînd unui mare destin. Îți vin în minte versurile lui Valéry despre Amphion, cel ales de Apollo, devenit nespus de puternic și în același timp rătăcindu-se în imensitățile din propriul său suflet :

*Égaré dans mon âme, et maître autour de moi !*
*Et je tremble comme un enfant*
*Devant ce que je puis !*

Statuia pe care a zămislit-o Anghel pare să trăiască acest amestec de sfiiciune și putere concentrată. Iată mîinile Poetului, sensibile și mari, puterea lor care emoționează ciudat. Cu gestul brațului drept ar putea conduce pasul Muzelor, cu mîna aceasta de faur ar putea rîndui, într-adevăr, înălțarea cetăților. Ritmurile pe care le ascultă visător, pe care le culege din adîncurile sufletului său, sînt



Scanned with OKEN Scanner

gata să devină faptă durabilă, nepieritoare. Nimic vag în această imagine așa de vast semnificativă ! El n-are nici un atribut alegoric, puterea îi stă în aceste brațe goale, în acest obraz care surîde astrelor. Și nu-l poți închipui murind, o dată Theba înălțată, cum se întîmplă în poemul lui Valéry. Pentru că cetatea noastră se înalță mereu, o dată cu numele Poetului nostru național, pentru că ne simțim uniți prin el, legați pe veci prin versul lui. Iubim cum ne-a învățat el, „cu sufletul umbrit de sufletul lui", și disprețuim pe impilatori, cu indignarea lui bărbătească. Această operă nu se încheie niciodată, ea e mereu *prezent* și luminoasă încordare. La noi, mitologia geniului este mitologia speranței.

***1966***

Scanned with OKEN Scanner

S-a stins un artist adînc, a tăcut o voce gravă, de o discreţie care ascundea putere. Însă ecourile acestei voci sînt în noi, inepuizabil vii, întipărite pentru totdeauna. Cum s-ar putea uita atîta dragoste de artă, atîta dăruire fără preget, atîta nobilă intransigenţă ? Cinstea lui de artist era absolută — dacă-şi înţelegea lucid propria valoare, el rămînea, totuşi, plin de o smerită modestie : pentru că avea sentimentul unei îndatoriri fără margini, al unei chemări nespus de profunde, pe deasupra oricărui orgoliu.

Nimeni, ca el, n-a izbutit la noi să înfăţişeze atîtea mari personalităţi de artişti, cu o gravitate care ştie să se umilească în faţa geniului ; această temă romantică, tema geniului, se arată la Anghel pură de orice exacerbare individualistă. Tocmai de aceea fervoarea lui e grandioasă, tocmai de aceea opera sa este un Pantheon al gloriilor inatacabile pe care le-a zămislit poporul nostru : Bălcescu, Luchian, Enescu, Pallady, Eminescu. Nimeni, în arta noastră, n-a gîndit mai înalt evocarea marilor creatori ai neamului ; el a unit căldura concretă a imediatului şi sublimul ideii, capul de bronz care se numeşte *Bălcescu* nu-i numai un portret, e însuşi secretul insondabil al geniului. Pentru o astfel de sculptură, pentru a-i pune în valoare unicitatea, ar trebui un cadru neprihănit ca un cristal, un *Tempietto* de neuitat, asemenea acelora din Renaştere.

Omul care a făurit aceste efigii fără moarte a cîştigat dreptul de a păşi, el însuşi, alături de cei pe care-i slăvise,



Scanned with OKEN Scanner

în Pantheonul gloriei românești. O artă concentrată și severă ca aceea a sculptorului Anghel exprimă vechimea unui popor ; tensiunea dreaptă a acestei sculpturi, verticalitatea ei esențială poartă înțelesuri vaste ; în echilibrul ei, nobil și sfios totodată, ne regăsim cu trăsăturile cele mai adînci ale firii noastre artistice.

De aceea Anghel a izbutit cel mai frumos portret al lui Eminescu : portretul unei inefabile prezențe, portretul poeziei însăși. Am stat, cu toții, îndelung în expoziția de la Dalles, sub vraja acestei întruchipări fericite — gest auster și în același timp iluminată blîndețe. Anghel întreg e în această ofrandă, liniștea ei răsfrînge cutremurări din adînc, concentrate în străfunduri. A fost o apoteoză dureroasă a creației sale — a fost ca și cum sculptorul ar fi trebuit să străbată un fluviu infernal, de flăcări subpămîntene, pentru a aduce la lumină imaginea de zeu tînăr, concentrat și vibrant, a Poetului ; ca și cum ar fi trebuit să-și lase acolo zălog sănătatea, zălog unor puteri care nu iartă, ca și cum văpaia pe care a închis-o în trupul acela de zeu i-ar fi ars mortal propria făptură. Capodoperele lui Anghel înseamnă drumul unei mari jertfe. Așa s-au născut aceste opere pure, din flăcările unui rug necruțător, dintr-o acuitate a simțirii care transformă frumusețea aproape într-o expiație ; astfel au cristalizat în aceste bronzuri tăcerea și visul, tăcerea astrală și ființa impalpabilă a gîndurilor.

E vremea cînd floarea se desface nebiruit pe trunchiul copacilor, cînd se rotunjesc, suave și carnale, potirele magnoliilor. Sub acest cer glorios, moartea e și mai absurdă, moartea unui artist care credea intangibil în sfințenia vieții și iubea armonia creației. Anghel și-a interzis totdeauna orgoliul luciferic de a violenta imaginea lumii, de a aborda omul ca un simplu pretext pentru experimente neașteptate. *Victoriile* sînt, în fond, țărănci cumpănite, drapate sever, înfășurate în marame, maica înalță în brațe un prunc radios, care semnifică *Pacea*. Era, în sculptorul Anghel, un dispreț definitiv și spontan pentru artificiile care se opun Vieții. Astfel era și omul : cînd ieșea din rezerva lui tăcută — cînd te găsea demn pentru aceasta — îți încredința parcă viitorul său, cu un gest dezarmant, în care intra discreție sfioasă și totodată deciziune.



Scanned with OKEN Scanner

Viitorul său e acum, mai mult ca oricînd, în mîinile noastre, ale tuturor : vom trece pe lîngă statuile sale, avem datoria să le înălțăm cît mai repede, *Pallady, Eminescu, Luchian* — care poate fi reconstituit ; vom trece pe lîngă ele, și gestul lor calm ne va însoți, odată cu gîndul artistului plecat dintre noi : ne vom înălța recunoscători privirea spre *Luceafărul* cu ochii himerici, negrăit de frumos, pe care l-a întrupat sculptura sa, spre bronzurile lui, inaccesibile și totodată apropiate. Sufletul nostru se va simți drept și pur, sub binecuvîntarea aceasta.

*1966*

Scanned with OKEN Scanner

Bourdelle spunea despre sculptură că este o artă „teribilă și totodată inefabilă". Vorbele, într-adevăr, exprimă greu acea primordială inocență care e semnul vocațiilor adînci în sculptură. Este puterea de a refuza vicleniile abilității, de a merge direct la înțelesurile fundamentale ; e cuviința severă, care știe să intuiască într-o piatră ceva din bătrînețea blîndă a lunei.

O astfel de vocație am descoperit cu bucurie la un tînăr talent, George Apostu ; am zăbovit îndelung printre sculpturile sale, care au gravitate fără emfază, fără crispare. Figurile ivite de sub dalta lui consimt să fie piatră, să fie lemn, — au bucuria tăcută a acestei existențe, a condiției care le-a fost hărăzită de sculptor. Aici expresia nu-i un adaos voluntar, ea se inventează pe sine ; gîndul naște efectiv din materie, într-un tumult visător.

Acest tumult nu tolerează acurateța aferată, care-i o formă de absență sufletească, un alibi comod al nontalentelor. Cu aere pretențioase, unii își închipuie că fac meșteșug riguros, sprijiniți pe un tratat de sculptură, unde se spune în cîte trebuie împărțită mustața ! Dar nu e sculptor cine-și reduce gîndirea la rețete ; arta lui G. Apostu respinge o atare falsă măiestrie. Asprimea, „stîngăcia" lui, plină de suflet, se opune concludent retoricii frivole și „efectelor". Creația lui își interzice orice orgoliu dezinvolt. Și este lesne de observat că tînărul sculptor a avut destoinicie să învețe din exemplul lui Brâncuși, din

lecția lui profundă : a aboli subiectivismul, a năzui către sublimul anonimat al naturii. Arta pe care o face acest tînăr talent are cumințenia — dar și curajul — de a se culca la pămînt, ca să prindă puteri. Pietrele grele cioplite de sculptor, formele strînse ale cutărei figuri feminine se afundă în sol, se adîncesc în natură, fără cezura unui soclu. Îmi pare semnificativ, de altminteri, că întîia expoziție a lui Apostu se deschide într-o grădină, sub frunzele toamnei care se așternîncet pe umerii statuilor.

Spațiul acesta e viu, arborii au mișcări lungi, iederele se desfășoară suav pe ziduri albe. S-ar spune că sevele urcă mereu și în trunchiurile cioplite de sculptor, — că dalta lui, tăind lemnul, n-a sugrumat izvoarele ascunse. Și simți aici că timpul se acumulează netemător și trainic. Ar fi posibil chiar, pentru o clipă, un miraj — să crezi că unele din aceste sculpturi sînt piese dintr-o arheologie inedită, acum întîia oară dată la iveală. „Astea au fost găsite !“ — exclama respectuos un trecător, arătînd spre pietrele sculptate grav, care par să adune în volumele lor o durată masivă. Vorbele mi-au rămas în minte — spuneau, fără să vrea, un lucru important. Pentru că, într-un sens, astfel trebuie să pară oricare operă de autentică respirație : găsită, fericit găsită, adusă către noi de un impuls organic ; așa de fericit zămislită, încît să fie ca un dar pe care ni-l abandonează apele ori pămîntul.

Rar se întîmplă ca sculptura lui George Apostu să aibă un aspect prea voit, și prea vizibil căutat. Însă, de cîteva ori, severitatea devine uscăciune — de pildă, în tăietura imperios rectangulară a unor volume, care rămîn prea rece definite, cu ostentația unei anume durități geometrice. Simplitatea mijloacelor trebuie legitimată printr-un sentiment ireductibil. Dacă o figură abia scrijelată, incertă ca o veche țesătură, e revelatoare, cum este chipul numit *Maria de Mangop* — aceasta se explică prin prezența profundă pe care o întipărește lucrarea. Dar cînd o asemenea prezență lipsește — de exemplu, într-o recentă marmură neagră, care-i aproape un relief — sculptorul își impune să fie sumar fără a atinge, însă, un randament artistic superior ; lucrarea ne dă mai mult o impresie de eleganță ușor exotică, ornamentală. Sînt accidente pe care

Scanned with OKEN Scanner

G. Apostu trebuie să le evite ; tocmai pentru că îndeobște sculptura sa disprețuiește stilizarea exterioară, insignifiantă, — acel manierism facil al autorilor de nuduri tăiate în marmură ca în săpun. Ca sentiment al formei, ca înțelegere plastică, George Apostu reprezintă o reacție robustă împotriva cochetăriilor limfatic decorative.

Iată elanul drept al unei înalte statui de lemn, care marchează cu un accent energic spațiul din jur, iată înaintarea figurilor de o vigoare dacică, simbolizînd, într-un relief, Pacea : își poartă porumbeii ca o ofrandă a acestor locuri. Simți și altă dată că astfel de sculpturi cresc din niște rădăcini ale noastre, în ciuda influențelor care se pot detecta : cîte un ecou aztec ori asiat, din arta khmeră, ori oceanian, trecut prin Gauguin, — lîngă o amintire din Brâncuși. Dar dincolo de aceste influențe și peste inerentele denivelări, se afirmă unitatea unei personalități și se ghicește unitatea unui punct de pornire. E un refuz al Greciei, al clasicismului, al spiritului de explicită perfecțiune, — în orientarea sculptorului către astfel de izvoare. E un refuz ce nu caută candoarea într-o explozie de barbarie ; el se înfăptuiește, dimpotrivă, în numele unor valori nobil populare. „Vechimea", impresia de timp stratificat, pe care o deslușeam în arta lui Apostu, vine în primul rînd din perenitatea acestor valori. Ele se află aici fără balast etnografic, în înțelesul lor esențial. Să privim figurile gemene, care ar voi, parcă, să străjuiască sfielnic și pur o fîntînă de țară, să privim femeia de pescar cioplită în piatră, gîndită pentru a fi așezată cu ochii spre larg, cu trunchiul drept, într-o așteptare taciturnă — firească și în același timp solemnă, cum este așteptarea oamenilor la tîrg, în tablourile lui Ghiață. Să ne oprim la o fetiță de la țară, care se joacă în genunchi, cu păpușa. Nici o dulcegărie pitorească, o impresie de adevăr categoric ; e o formă strînsă, ca de bloc egiptean, fetița, absorbită, își apără parcă tezaurele ei de visare. Statuia nu-i mare și stă cuminte în iarbă, trebuie să te apleci ca s-o vezi ; dar, de fapt, te înalți într-o zonă de simțire autentică și gravă.

Sîntem departe aici de acele ghipsuri hipertrofiate găunos, supradimensionate bombastic, care ne întristează uneori în expoziții. Tocmai concentrarea emoției, și nu



Scanned with OKEN Scanner

retorica ei complezentă, ne poate duce spre afirmarea cea mai durabilă a omului. Iată de ce mi se pare demn de salutat talentul care se rostește în această expoziție. Ea este o dovadă elocventă despre potențialul de surprinzătoare energii pe care-l conține tineretul nostru. Știu, unii confrați se tem de elogiile ferme și îndeamnă la modestie, — cînd este vorba de elogii adresate altora! Există o iresponsabilitate la fel de păgubitoare ca și aceea a elogiului gratuit: este iresponsabilitatea egalizării mediocre. Mi se pare, de altminteri, că tînărul nostru sculptor vădește destulă sinceră dăruire, pentru a nu se zăpăci de laude, pentru a nu se opri locului, cu suficiență.

Se spune, de obicei, că orice început e greu. Să fie adevărat? — se întreba odată Goethe. Gîndindu-se la artă, el corecta astfel dictonul: „Orice început e ușor și tocmai ultimele trepte le urci mai rar, cu mai multă dificultate". Toți trebuie să tindem spre aceste ultime trepte: George Apostu, neapărat. Am credința că el le va urca.

*1964*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Artele se întîlnesc, deși Degas pretindea tăios că muzele nu stau de vorbă între ele și nu-și comentează lucrarea ; la sfîrșitul zilei, cînd și-au încheiat munca, — spunea pictorul — muzele nu țin dispute și nu-și compară industriile : atunci, ele *dansează !* Însă dansează, desigur, împreună, trecîndu-și una alteia, fără să vrea, măiestrii și secrete. Nevoia de a ne confrunta, artiști aparținînd unor bresle deosebite, e obiectivă și inevitabilă. Degas avea dreptate doar întrucît refuzul său îi viza pe acei literați plini de suficiență, dispuși să arbitreze, verbios și patern, în domenii pentru care le lipsește calificarea. În secolul al XVIII-lea, Gluck, marele muzician, respingea și el, cu sarcasm, verdictele despotice pe care și le îngăduie uneori oamenii condeiului, cînd se lansează în aprecierea celorlalte arte. „Am fost copleșit — i se adresează Gluck lui La Harpe —, văzînd că despre arta mea dumneata ai aflat, în cîteva ceasuri de reflexiune, mai mult decît mine, după ce am practicat-o 40 de ani. Dumneata, domnule, faci dovadă că ajunge să fii om de litere, ca să vorbești despre orice".

Deviza orgolioasă a lui Pico della Mirandola — a vorbi *„de omni re scibile"* — a ajuns, în aceste rînduri, prilej de persiflaj iritat. Din umanist, din omul de cultură *literară*, Renașterea făcuse suprema competență. Pînă atunci, jucata artei avea un caracter *artizanal*, emana dinlăuntrul breslei, după măsuri și norme care se adaptau mai strîns

specificului tehnic al fiecărei arte. Arbitrajul încredințat unor oameni din afara meseriei venea să întemeieze *cultural* prestigiul artei, să legitimeze glorios condiția artistului, bizuindu-o pe mărturiile antichității. În textele celor vechi, umanistul revendica pentru *artist* o condiție asemenea cu aceea a *poetului* : ceea ce era o iluzie, pentru că îndeobște antichitatea clasică, disprețuind munca manuală, îl ținuse pe artistul plastic într-o condiție inferioară, de *banausos*, neasimilabilă cu acea a poetului *vates*. Umanismul Renașterii, de tip esențialmente literar, oferea o alianță răsunătoare celorlalte arte ; dar, în același timp, introducea în cuprinsul lor posibilitatea unei inadecvări principiale între artist și judecătorul său.

A contesta drepturile de arbitru ale literatului asupra celorlalte domenii nu înseamnă a aboli nevoia unui strîns dialog între arte. Pe măsură ce artele se desfășoară divergent — lipsind numitorul comun care fusese în Evul Mediu credința sau, mai apoi, ficțiunea mitologică, — schimbul de opinii dintre arte devine, dimpotrivă, o compensație tot mai imperioasă. Iată de ce Baudelaire credea că poate nota drept un semn al veacului său această tendință a artelor : „dacă nu să se suplinească una pe alta, măcar să-și împrumute reciproc forțe noi".

Problema nu stă în a semnala cazuri, în definitiv excepționale, de multilaterală înzestrare artistică : scriitori, spre exemplu, care mînuiesc și uneltele graficianului, ale pictorului — Hugo, Blake, Tagore. A descoperi că Thackeray își ilustra singur romanele sau că Pușkin și Musset se amuzau grifonînd cu îndemînare, înseamnă a proba destul de exterior contiguitatea artelor. Dincolo de asemenea întîlniri, mai mult pitorești decît revelatoare, e nevoie să confruntăm dialectica profundă și procesele esențiale care definesc înaintarea fiecărei arte : cu o înțelegere gravă, scutită de orice cochetărie bastardă. A compara între ele artele înseamnă mai mult decît a practica sportul elegant al unor analogii fără consecință : înțeleg, prin aceasta, altceva decît o preocupare de estetism *mièvre*, decît o curiozitate devitalizată, incapabilă să abordeze frontal problemele existenței. Marile spirite care au aruncat punți radioase între literatură și pictură, un Baudelaire, de exemplu, n-au so-



Scanned with OKEN Scanner

fisticat frivol, nu s-au jucat de-a v-ați ascunselea printre arte. O idee patetică, de adîncă rezonanță omenească, e implicată într-o poezie caracteristică precum *Les Phares*. Descripția, oricît de magnifică, a pictorilor pe care îi definește Baudelaire acolo se situează în planul unui motiv mai general liric, nu al unei simple aplicații parnasiene. Ei ni se înfățișează nu doar ca niște *artiști* distincți, ca un simplu exercițiu descriptiv, ci ca purtătorii unui vast destin uman, ca un lanț de zbuciumări care se învolburează de-a lungul istoriei.

Evident, a dialoga înseamnă a ști să-ți urmărești cu atenție, cu sagacitate, preopinenții. Mi s-a întîmplat, scriind, să mă refer la Parthenon, ca la o sinteză a raporturilor între sculptură și arhitectură. Mi-a replicat cineva care, închipuindu-și că *discută*, mă combătea grotesc, vorbind despre fluxul tehnologic al bucătăriilor în serie și despre alte asemenea sarcini din programul construcției de blocuri. Și, totuși, ce imens teren pentru visările poemului oferă arhitectura contemporană ! Un tînăr liric sovietic, Andrei Voznesenski, arăta, acum cîțiva ani, ce incitație fecundă constituie, pentru poet, domenii care, prin stricteţea lor riguroasă, nu-i stau direct la îndemînă : arhitectura ori, dintre științe, fizica. Așa cum tonurile picturii trebuie să fie între ele nu ca frații — spunea Cézanne —, ci precum verii, tot astfel raporturile între arte care nu-s imediat contigue pot fi mai rodnice decît ne-am aștepta. Astăzi arhitectura, artă a spațiului prin excelență, se cere tot mai mult considerată și în lumina unei dimensiuni temporale : o carte de căpetenie pentru teoria arhitecturii, scrisă de Siegfried Giedion, se cheamă, semnificativ, *Spațiu, timp și arhitectură*. Anticipațiile geniale ale lui Borromini, știința fantastic scenografică de a răsuci parcă timpul pe vrejul cupolelor sale baroce, devin de abia astăzi înțelese la dreapta lor însemnătate. Tot mai mult, dezvoltarea contemporană a artelor așază raporturi noi între artele de simultaneitate și acelea de succesiune : distincția tradițională a lui Lessing trebuie să facă loc unor cazuri neașteptate, de un indubitabil interes estetic. Dacă evitarea formei închise și spaima de finit au putut genera extravaganțe care reduc opera de artă plastică la un scenariu



Scanned with OKEN Scanner

burlesc, de tip *happening*, — nu e totuși, mai puțin adevărat că reușite precum *mobilurile* lui Calder arată cum sculptura își poate integra organic o dimensiune care înainte îi era îndeobște refuzată. Gingășia năzdrăvană a acestor fragile agregate cheamă suav aerul și mișcarea, așa cum fac frunzele pomilor. Timpul este aici dimensiune lăuntrică, esențială ; hazardul oricărui slab curent de aer care atinge aceste frunze metalice, intră în definiția însăși a operei, în *necesitatea* ei estetică.

Și, invers, nu-i oare interesant să cercetăm tendința de *simultaneizare* ce se anunță uneori într-o artă de tipică succesiune temporală, cum este muzica ? Tentația vizuală, dorința de a menaja într-o partitură secrete pentru ochi, nu pentru auz, care-l încearcă pe Adrian Leverkühn din *Doctor Faustus*, e doar dovada unei ispite diabolice ? Declarații explicite ale unui muzician ca pianistul Ferruccio Busoni sau orga de lumini a lui Skriabin, menită să dubleze vizual invenția sonoră — traduceau o aspirație echivalentă. Unde sfîrșește legitimul efort de a extinde granițele fiecărei arte și unde începe orgoliul luciferic, care încearcă, jucîndu-se, să prefacă lucrurile în contrariul lor ? Sînt întrebări firești, la care estetica zilelor noastre e solicitată să răspundă, discriminat și suplu. Nu ajunge să ne spunem că artele vădesc granițe mult mai extensibile decît odinioară. Trebuie să vedem în ce măsură extensia acestor granițe reprezintă un gest adînc creator sau o petrecere experimentalistă. A voi să anulezi, dintr-o ambiție frivolă, distincțiile între arte este la fel de contestabil ca și a susține cu orice preț superstițiile anacronice. Specificul nu poate fi o religie, același Thomas Mann spunea cu înțelepciune, gîndindu-se la Goethe : „un mare artist este, înainte de toate, *mare*".

Scanned with OKEN Scanner

# POEZIA SPAȚIULUI LA ESCHIL

Tragediile grecești sînt înainte de orice *poeme*, și cititorul modern încearcă în fața lor o anume stînjeneală, fiindcă vine de obicei spre ele cu criterii inadecvate, dobîndite în frecventarea teatrului clasic modern. Acest teatru, așa cum s-a constituit de la Renaștere încoace, de la poetica lui Scaliger, așa cum a cristalizat în creația secolului al XVII-lea francez, prinde conflictul și caracterele în rămurișul unei *intrigi*, împinge emoția prin resorturile curiozității. Stînd, însă, strict în cîmpul Fabulei, care e de toți cunoscută, tragedia greacă nu se bizuie prea mult pe concursul curiozității : nu imaginează o textură deasă de evenimente. De la altitudinea de unde contemplă ea destinele nu se zărește unduirea măruntă a accidentelor care tresar la suprafața oricărei existențe. Tragedia greacă vede viața în liniile epurate ale poeziei ; ea n-are propriu-zis *intrigă*, observa încă în 1807 August Wilhelm Schlegel, în *Comparația* pe care-o făcea între *Fedra* lui Racine și aceea a lui Euripide. Astfel, gustăm netulburați frumusețea caracteristică a unei piese antice, mai ales atunci cînd este franc poematică ; adică atunci cînd substanța ei ne alungă categoric din minte ideea unei comparații cu teatrul clasic modern. Lucru într-un fel paradoxal, Eschil care e mai departe de noi pe scara de evoluție a genului dramatic, ne spune mai mult decît Euripide și poate chiar decît Sofocle.

Eschil, căruia critica profesorală îi găsește *lungimi* nemăsurate și momente staționare, e mai sărac decît succe-

sorii săi în ce privește acțiunea dramatică și zestrea psihologică a eroilor. Dar e bogat de bogăția poeziei. În tragedii, unde, la drept vorbind, nu se întîmplă mai nimic, vibrează rumoarea unor încleștări gigantice. „Puterea anticilor stă în a strînge obiectele în finit", „în a determina și limita obiectele", scria cîndva Schiller, în dizertația lui vestită *Despre poezia naivă și sentimentală*. Puterea lui Eschil stă, dimpotrivă, într-o difuzie somptuoasă a obiectului, într-o respirație emoțională care-l dilată către infinit. Spiritul oamenilor aleargă în geografii fără sfîrșit, pe itinerarii fabuloase, precum Io, cea gonită mereu de mînia lui Zeus. Clasicismul antic, ale cărei opere sîntem învățați să le gîndim într-un soi de vid spațial, se ferește îndeobște de localizarea imediat peisagistică a acțiunii ; dar cultivă un fel de frenezie a geograficului, o beție enciclopedică, de spațiu istoric și legendar. El nu evită precizia determinărilor fiindcă ar căuta abstracția spațială, precum clasicismul francez, ci aspiră spre vastitatea orizonturilor : de aici defilările de nume care ne trec prin față în piesele lui Eschil. Oricît de sunător barbare ar fi unele din ele, spiritul nostru de obicei nu le reține, dar rămîne cu impresia unei desfășurări uriașe ; ceva din fastul frizei persane a arcașilor, a celor zece mii de „nemuritori" trece în enumerările eschileene, care descriu armata pornită de Xerxes asupra Helladei :

*Plecat-au cei din Susa, Ecbatana,*
*Bărbați din Cissia cu meterezuri vechi...*
. . . . . .

*S-au dus Amistres și-Artaphernes*
*Și Megabazes și Astaspes,*
*Ai Perșilor toți voievozi,*
*Toți Crai supuși ai Regelui mai mare ;*
*S-au dus în fruntea oștilor mărețe,*
*Fiind arcași și călăreți de samă,*
*Spăimîntători la față și ne-nfrînți...*
. . . . . .

*Pe cal luptînd trufaș și Artembares*
*A mers, Masistres și Imeu, dibaci*
*In a zvîrli săgeți, și Farandace,*
*Sosthànes, cel de roibi îmbolditoru-n lupte.*



Scanned with OKEN Scanner

Cu asemenea ceremonial enumerativ e făcută întreaga piesă. Această țară minusculă se oprea o clipă să guste satisfacția de a se fi opus celui mai uriaș imperiu : vastitatea spațială devine aici dimensiunea însăși a entuziasmului, a mîndriei patriotice. Eschil nu omite nici o etapă din itinerariul oștirii persane, care se descompune după Salamina, pe drumul retragerii. E o lecție de geografie în *raccourci*, pentru spectatorii care au astfel ocazia să se pătrundă de unitatea complexă a micii Hellade ; de solidaritatea ei în fața invadatorului :

*...oastea teafără*
*Pieri-ntr-al Beoților pămînt,*
*Pe la fîntîne, apă jinduind, —*
*De sete unii, alții-ntr-un răsuflet*
*Străbatem al Foceilor ținut,*
*Dorida, Golful Maliac, [...]*

*Apoi în țar' Achaie, în orașe*
*Tesalice, făr' de bucate,-ajuns-am,*
*Sfîrșiți : acolo cei mai mulți s-au stins*
*De sete și de foame : de-amîndouă.*
*Pe rînd, printr-a Magnezii țară trecem,*
*Printr-a Macedonenilor hotare,*
*Pe țărmul Axiului rîu ajungem.*

Poetul înțelege să fie didactic, să rememoreze datele care-l așază pe cetățeanul atenian în comunitatea helenică. Tragedia este, doar, marele instrument de cultură pe care l-a descoperit secolul al V-lea. Dar această abundență de referiri nu răspunde numai unei datorii patriotice, impuse de un eveniment memorabil. E, totodată o bucurie a cunoașterii, care și-a anexat orizonturi noi, în ajunul acelui veac glorios ; plăcerea de a resfira firele unei experiențe omenești și științifice, căpătată pe întinsuri de ape, spre țărmuri depărtate. „Nimeni — spunea Democrit cu mîndrie — n-a călătorit mai mult decît mine, n-a văzut mai multe țări și climate, n-a auzit mai multe vorbe de oameni instruiți." Era timpul cînd revelațiile geografice înfășurau în aurora lor cele dintîi gînduri filozofice. Cartea unde Anaximandru și-a expus „filozofia" era, se pare, un



Scanned with OKEN Scanner

tratat de geografie — primul care s-a scris. Zestrea milesienilor devenea acum un bun comun al culturii helenice. Arta se așeza în curentul unei comuniuni cu cosmosul.

Astfel s-a născut *Prometeul* eschilian, tragedia cea mai grandios deschisă către spațiu, care are drept evenimente mișcări de rezonanță propagate pînă la marginea lumii. Ecoul cătușelor cu care este țintuit titanul „pe piscul cel de sus, peste genuni", vibrează infinit, pătrunde-n peșterile oceanului ce-nconjură pămîntul și oceanidele vin iute pe căile eterului, să-l consoleze pe falnicul dușman al lui Zeus ; aeriene și blînde, ele alcătuiesc corul piesei. Plîngerea lor e un vaier desfășurat peste geografia imensă a Asiei, evocînd Colchida și „arabica ginte". Dar pentru ca împletirea aceasta de suspine suave și de mîndre sfidări, să se înalțe într-o coamă mai tumultuoasă, poetul convoacă la locul supliciului o altă victimă a zeilor, pe nefericita Io, fecioara care aleargă în neștire, nebună de durere, prefăcută-n junincă. Scena devine răscrucea drumurilor pe care le-a străbătut pînă acum și pe care le va face de aci încolo nefericita fiică a lui Inachos. Prometheus i le deslușește și pagina se umple de mitologia dezastrelor, de Gorgone și de Gryphoni turbați. Geografia a devenit colecție de teribile încercări, menită să-i acuze pe Olympieni. Sfidător, nevoind să se aplece în fața amenințărilor lui Zeus, Prometheus întîmpină cu pieptul deschis urgia stihiilor. Tragedia sfîrșește într-o uriașă înfruntare cosmică, demnă de titanul fără moarte :

*Acum e vorba faptă, e-n cutremur*
*Pămîntul, muge surd ecou de tunet ;*
*Strălucitoare-ncolăciri de fulger*
*Brăzdează cerul ; desele vîrtejuri*
*De pulbere învăluie pămîntul.*
*Dezlănțuite viforile toate*
*Năvalnice război își poartă crîncen.*
*Cu cerul se cufundă marea-n furii :*
*Așa Zeus să mă-nfrice aruncă-și ura !*
*O, nume sfînt al mamei, tu Aether,*
*Ce dărui tuturor a ta lumină :*
*Vedeți-mă cît sufăr pe nedrept.*



Scanned with OKEN Scanner

Poetul care s-a putut înălța pînă la acest delir al elementelor avea nevoie de vastitatea spațială ca de o dimensiune a contemplației sale, a respirației lui sufletești profunde. La marii tragici elini, mai ales la Eschil, desfășurarea panoramică de perspective nu e un joc livresc, cum va apărea mai tîrziu, de pildă în *Phedra* lui Seneca. Acolo, astfel de pasaje vor suna uneori a literatură de *dizertații*; vor da impresia unei elaborări reci, deși materia de la care pornesc e fierbinte, fiind vorba de puterea feroce a dragostei. Marii tragici ai Helladei au infuzat spațiului fervoarea unor suflete adînci. Și de cîte ori un poet de geniu va simți vuind în el impetuos furtunile cosmice, inspirația lui se va așeza pe linia deschisă de marii elini. Așa s-a întîmplat cînd Hugo a așternut versurile magnifice, de un gigantism incredibil, nebun, care încheie mitul său chtonian, de amintire prometeică, intitulat *Le Satyre*:

*Et, comme le marin voit croître un promontoire,*
*Les dieux dressés voyaient grandir l'être effrayant.*
*Sur son front blêmissait un étrange Orient;*
*Sa chevelure était une forêt; des ondes,*
*Fleuves, lacs ruisselaient de ses hanches profondes;*
*Ses deux cornes semblaient le Caucase et l'Atlas;*
*Les foudres l'entouraient avec de sourds éclats;*
*Sur ses flancs palpitaient des prés et des campagnes*
*Et ses difformités s'étaient faites montagnes;*
*Les animaux qu'avaient attirés ses accords,*
*Daims et tigres, montaient tout le long de son corps;*
*Des avrils tout en fleurs verdoyaient sur ses membres;*
*Le pli de son aissele abritait des décembres;*
*Et des peuples errants demandaient leur chemin,*
*Perdus au carrefour des cinq doigts de sa main;*
*Des aigles tournoyaient dans sa bouche béante;*
*La lyre, devenue en le touchant géante,*
*Chantait, pleurait, grondait, tonnait, jetait des cris,*
*Les ouragans s'étaient dans les sept cordes pris*
*Comme des moucherons dans des lugubres toiles;*
*Sa poitrine terrible était pleine d'étoiles.*

Scanned with OKEN Scanner

Cum trebuie scris despre demnitatea arhitecturii ? Cuvîntul parcă reclamă ceremonia majusculelor. L-ai rosti pe ton grav, omagial. Bineînțeles, nu pentru că lauda acestei arte s-a inspirat deseori din mistica numerelor și a proporției ; nu pentru păienjenișul de speculații metafizice care s-au țesut peste piatra ei limpede. Ci pentru rațiuni mult mai pozitive ; pentru că arhitectura e arta publică — prin excelență.

Mai mult ca alte arte, ea se găsește implicată în viața concretă a popoarelor. Oricît de nobilă, arhitectura unui oraș e, îndeobște, o porțiune din existența cotidiană a maselor ; o prezență imediată. Pentru o colectivitate, arhitectura constituie un fragment din însăși memoria actelor ei de viață.

Cu toate acestea, nu meditățm destul asupra arhitecturii. Nu ne preocupă, cum s-ar cuveni, problemele ei teoretice. E o dorință legitimă și o nevoie reală : arhitectura stă ca o parte integrantă în visurile noastre despre viitor ; în imaginea pe care ne-o facem despre comunismul pe deplin construit. De aceea încă vestita *Civitas Solis* a lui Campanella începea cu descripția unei zidiri grandioase. Bineînțeles, astăzi, cînd comunismul a trecut din domeniul utopiei în acela riguros al științei, a gîndi asupra arhitecturii nu mai poate însemna, ca în vremea lui Fourier, să atribui fantezist viitorului niște arbitrare preferințe subiective. Pentru acest socialist utopic, culmea arhitecturii urma să



Scanned with OKEN Scanner

fie un sistem neîntrerupt de străzi-galerii, grație cărora proletarul Falansterelor să se apere de intemperii mai bine decît regele Franței ! Departe de asemenea anticipații, pe cît de energice, pe atît de hazardate, filozoful marxist, sociologul și în genere omul de cultură pot fi astăzi de folos arhitecturii tocmai căutînd să lumineze dialectic întinderea vastă a contextului ei de probleme ; aprofundînd, așadar, caracterul complex al acestei realități.

Arhitectura noastră contemporană e solidară cu întreaga noastră mișcare spre socialism. Și expoziția care i-a fost consacrată în Sala Dalles ne comunică viu sentimentul acestei mișcări victorioase. El prinde ființă din mărturia peremptorie a atîtor realizări, care-au schimbat în 15 ani fața țării ; din comparația elocventă, pe care expoziția te face s-o întreprinzi, între prezent și trecut. E, efectiv, un prilej de gînduri rodnice, de laudă a partidului și a vremii pe care o trăim. Deși aceste gînduri le desfășori în minte mai cu seamă după ce ai părăsit sălile expoziției, luînd în suflet amintirea tonică a atîtor imagini. Cît timp te afli în cuprinsul expoziției, nu prea poți gîndi cu spor, fiindcă te urmărește prea insistent un acompaniament sonor alcătuit ici din versuri spuse emfatic, dincolo din zgomotul valurilor marine. Arhitectura nu se contemplă cu auzul, în vacarm. Or, dimpotrivă, entuziasmul pe care-l stîrnește opera constructivă inițiată de partid și ritmul ei tot mai înalt, interesul cu care publicul întîmpină izbînzile arhitecților noștri fac superflue astfel de mijloace zgomotoase ; în loc să fixeze atenția, ele o distrag. În schimb, ceea ce ar fi crescut meritul incontestabil al expoziției ar fi fost un efort sporit de a face explicite, de a transpune în concret, chiar în metaforă plastică, realitățile statistice. Limbajul cifrelor are zgîrcenia lui, el se cere uneori tradus în termeni din viața imediată, care să vorbească mai puternic imaginației. Vom construi, pînă în 1965, au hotărît Partidul și Guvernul, 300 de mii de locuințe ; e un număr impresionant. Dar să ne gîndim, cum arătau niște arhitecți chiar în *Contemporanul*, că aceste locuințe vor adăposti 1.200.000 de locuitori, că asta echivalează cu execuția a 12 orașe de amploarea Ploieștiului ! Cifra ni se va imprima cu o forță sporită în memorie, va afla în noi un răsunet mai mare.



Scanned with OKEN Scanner

Astfel de traduceri sînt, de bună seamă, utile : dacă vrem să măsurăm, în toată întinderea ei, distanța considerabilă care ne desparte de trecut.

Este distanța, bine înfățișată în expoziție, de la gropile sordide din marginea Capitalei — Vergul, Cuțarida, Floreasca — pînă la stadionul uriaș „23 August" sau ansamblurile moderne care se cheamă Bucureștii Noi, Vatra luminoasă, Bulevardul Muncii, Ferentari și Floreasca. Să însoțim cu privirea fotografiile culese din aceste cartiere, altă dată dezolante, unde stau azi construcții luminoase, răspunzînd ideii de bunăstare și demnitate umană. Să urmărim brazda uriașă a magistralelor, croite acum spre inima orașului, spre Griviția și în Sud pe lîngă Șerban-Vodă ; intrări sărbătorești în Capitala care-și desființează treptat centura de mizerie, care o strîngea mai pe toate laturile. Să comparăm acest proces cu acela opus, care se petrece în jurul atîtor orașe mari din lumea capitalistă ; cu acea concentrare de mizerie pe care o reprezintă așezările din barăci și cocioabe ivite în jurul Romei, așa-numitele „borgate", din care unele-s lipsite de orice serviciu public, de orice organizare civilizată. „În fenomenul acestor așezări de la porțile Romei — scriu doi sociologi marxiști din Italia — nu-i numai o izolare de clasă, pe care burghezia o operează față de proletariat ; e mai degrabă ceva amintind așa-numitul apartheid al țărilor africane și coloniale ; nu întîmplător burghezia a adoptat, pentru a le desemna numiri precum Șanhai sau sate abisiniene." Capitalismul face să prolifereze, în ultimele decenii, tristele realități numite bidonville ; el alungă tot mai mult clasa muncitoare dincolo de raza „orașului oficial", la o periferie tot mai năpăstuită. La noi, sub semnul socialismului, clasa muncitoare își privește cu mîndrie, în miezul orașului, opera constructivă ; muncitorii instalați în blocurile proaspete de pe Bulevardul Magheru, lîngă cinematograful „Patria", muncitorii așezați în blocurile din Piața Palatului. Iar cartierele noi, muncitorești, edificate în ultimii ani în afara centrului, nu-s niște unități rupte de masa orașului, izolate în condiția monotonă și săracă pe care o au majoritatea cartierelor de acest fel, zidite în Occident după război : acele cartiere numite în Franța H.L.M., locuințe cu chirie moderată, niște așezări pe care



Scanned with OKEN Scanner

lipsa unor centre de interes social, cultural, a școlilor, a cluburilor, le face de obicei plictisitoare pentru tineret și goale în timpul zilei, private de bogăția unei ambianțe organice : niște „cetăți-dormitor", cum le-a numit André Lurçat. Concepția microraionului, o unitate complexă, înzestrată cu elementele care-i pot da o viață organică, această concepție își vădește din ce în ce mai viu avantajele — și expoziția actuală ne-o amintește — în practica arhitecturii noastre.

Această arhitectură îl așază pe omul muncii în drepturile sale, iar pe arhitect îl eliberează de presiunea acelor condiții sociale, care, în capitalism, contrariază ades elanurile generoase. De acele obstacole care se fac pomenite chiar cu prilejul unor realizări de mare accent creator, precum noua capitală braziliană. Le menționa cu tristețe, într-un articol publicat anul trecut (în *Architecture d'aujourd'hui),* Oscar Niemeyer, conducătorul operei arhitecturale efectuate la Brasilia. Muncind — povestește dînsul — la realizarea noului oraș brazilian, arhitecții au înțeles că le va fi „imposibil să dea muncitorilor nivelul de viață fixat de Planul Pilot" — planul pe care-l executau ; au înțeles „cît de mult, în acest punct, condițiile sociale existente se ciocneau cu spiritul planului", iscînd „probleme pe care nu le poți rezolva cu un compas și o planșetă". Astfel de grave probleme, care nu se lasă dezlegate „cu un compas și o planșetă", poporul nostru și-a luat sarcina să le rezolve el, construind socialismul. De aceea, el are dreptul să pună în fața arhitecților exigențe artistice ferme ; să formuleze categoric imperativul calității, spre care ne îndreaptă stăruitor Partidul. Să medităm cu luare-aminte la aceste îndemnuri, la perspectiva pe care o deschid ele arhitecturii. Sub semnul bătăliei pentru calitate se poate statornici căldura unei comunicări intense, nu numai civice, dar și estetice, între creator și publicul său. Căci — spuneau *Directivele* Comitetului Central privitoare la întrecerea în cinstea celei de-a 40-a aniversări — „lupta pentru o calitate superioară a produselor trebuie să devină o mișcare de masă". Un astfel de program înălțător ne obligă să discutăm mai atent realizarea estetică a noilor construcții ; să vorbim mai des despre arhitectură ca artă.



Scanned with OKEN Scanner

Trebuie să facem, cu alte cuvinte, ca opinia publică să se preocupe mai viu și mai competent de sensul artistic al arhitecturii. Căci specialiștii, cei mai mulți, se adresează cititorilor într-un stil prea meșteșugăresc, care nu incită imaginația, într-un limbaj prea tehnic. Într-un carnet urbanistic, de bună seamă util, ținut în *Viața românească*, un specialist folosește, de pildă (în nr. 4), asemenea eleganțe de stil funcționăresc : „locațiunea" pentru așezarea unui bloc, „ordonanțarea" unei fațade etc. În schimb, oamenii de gust din afara breslei, artiștii, în genere, nu iau de ajuns seama la arhitectură. Ne supărăm, de pildă, cînd o revistă uită să scrie despre o expoziție de pictură, aflată la îndemîna publicului vreme de o lună, pe care nu o văd mai mult de cîteva sute sau mii de vizitatori ; dar nu ne mirăm de loc că în săptămînale cu largă difuziune nu se scrie un rînd de analiză, că nu se emite o judecată măcar despre clădiri menite să dureze o viață sau un veac, să influențeze, deci, pentru ani lungi, sensibilitatea unui oraș întreg. Trebuie, cred, ca revistele de mare circulație să consemneze mai cuprinzător, cu mai multă acuitate artistică, ivirea noilor construcții ce îmbogățesc Bucureștiul și țara toată. Nu ajung dezbaterile la masa rotundă, unde perspectiva estetică e înghițită deseori în considerații simplu inginerești, nu sînt de ajuns anchetele printre arhitecți cu privire la proiectele și machetele lor. E nevoie să se discute — la obiect — lucrările deja realizate, aflate sub ochii tuturor, așa fel încît dezbaterile să apeleze mai susținut la experiența directă a publicului. Să ne amintim de arhitecții care, în Grecia veche, își prezentau planurile la teatru mulțimii cetățenilor, spre a le supune judecății obștești. Avem înfăptuiri care merită să fie popularizate inteligent dincolo de paginile publicațiilor de specialitate.

A venit — o simt și unii specialiști — momentul unui schimb larg, efervescent, de opinii, care să declanșeze în sufletul arhitecților puteri mai vaste și tumult de idei. Desigur, pentru asta trebuie combătută mentalitatea care crede că efortul estetic este incompatibil cu industrializarea construcției și scăderea prețului de cost. Dar dimpotrivă, tipizarea în construcție permite a difuza ceea ce e cîștig meritoriu în arhitectura modernă ; și te obligă să



Scanned with OKEN Scanner

concepi cu mai multă rigoare problemele frumosului. Întrebuințarea largă a metodelor industriale nu poate scuza ignorarea unor adevăruri ale gustului. Arhitectura trebuie gîndită consecvent în miezul însuși al culturii, în relația ei complexă cu celelalte arte ale văzului. Căci plasticienilor, mai ales, le revine un rol însemnat, în opera de difuziune a frumosului arhitectonic. Ei, printre cei dintîi, sînt datori să sprijine nașterea unei mari arhitecturi ; să-i fie heralzi entuziaști. Întinsul unui zid puternic, abia ieșit de sub mîngîierea mistriei, cheamă pictura, invită ochiul să vadă grandios sau magnific. Se înțelege, nu orice artist e sortit să ajungă un Veronese, dar secolul proclamă tot mai categoric nevoia muralismului și a colaborării strînse dintre pictor și arhitect. Pentru că n-a existat o astfel de sănătoasă conlucrare, frescele de la Casele de cultură ale tineretului din Capitală se găsesc deseori în locuri arbitrar delimitate sau chiar rău alese. Nu acesta, însă, e țelul rîndurilor de față ; ele nu vor să trateze, pe îndelete, despre folosul și actualitatea picturii murale. Colaborarea cu plasticianul înseamnă pentru arhitect ceva mai profund. În marea pictură a secolelor trecute arhitectul de merit nu caută numaidecît exemple de urmat pentru împodobirea edificiilor sale ; el se hrănește din substanța celorlalte arte și nu se mulțumește să culeagă doar, ca un aperitiv, — cum fac destui specialiști — informațiuni din domeniul acestor arte. Le frecventează ca să-și exalte imaginația, ca să dea spiritului său fierberea cea mai înaltă. Arhitectul rînduiește, în sine însuși, artele, într-o sinteză, înainte de a le conjuga în fațada monumentelor. Să nu uităm că Michelangelo a păsit pragul arhitecturii după ce-și dobîndise de mult gloria de sculptor și pictor ; și, pătruns de lecția acestor arte, a produs în arhitectură asemenea miraculoase capodopere, încît Bernini, succesorul lui, care altminteri era zgîrcit la elogii, s-a simțit îndemnat să-și rostească astfel admirația : „Ca sculptor și pictor Michelangelo era mare ; ca arhitect era divin". A te referi la exemplul creatorilor de multiplă vocație, precum Michelangelo, a gîndi atît de exigent figura arhitectului, nu înseamnă a pleda pentru simplul cumul al artelor în aceeași persoană sau a-l îndemna pe constructor să escamoteze specificul



Scanned with OKEN Scanner

artei sale ; ci înseamnă a-i cere să trăiască pe dinăuntru unitatea artelor.

Unitatea artelor, arhitectul o intuiește în expresia ei cea mai concentrată, ca într-un sîmbure, în desen ; căci dacă e cu adevărat artist, el trebuie să fie desenator, nu să facă „desene de arhitect". „Vă sfătuiesc, scria Diderot, să nu vă încredeți în talentul unui arhitect care nu-i mare desenator." Condiție poate prea riguros formulată ; dar explicația lui Diderot se cuvine luată în seamă ; căci desenînd superior, — spunea enciclopedistul — arhitectul deprinde noțiunile sale fundamentale, ideea de grandios, de simplitate, de noblețe, de eleganță. Artele, deci, nu comunică doar prin coincidențe superficiale în zona ornamentelor, nu se înfrățesc numai în curată contiguitate, ci se întîlnesc în profunzime, în miezul frumuseții celei mai limpezi. Culmea cea mai pură a arhitecturii, Parthenonul, e într-un fel o operă de sculptor, implicînd, cum s-a observat, toate intuițiile și delicatețele unei sculpturi. În acest sens, privind de sus lucrurile, arhitectul, chiar dacă nu mînuiește dalta, trebuie să fie și sculptor. Aș adăuga și pictor, — mai ales pe temeiul unor admirabile realizări recente, precum Biblioteca Cetății Universitare din Mexic, unde un cub de cîteva etaje e tapisat pe de-a întregul la exterior, într-o pictură somptuos decorativă, de tonuri profunde. Dar culoarea și ornamentul în arhitectură ne conduc spre un cîmp de probleme, care nu se lasă expediate la un sfîrșit de articol. Nu ne rămîne decît să solicităm mai departe îngăduința cititorilor.



Scanned with OKEN Scanner

Trăim un moment decisiv din istoria orașului nostru ; această Capitală, care a primit vreme lungă impulsuri haotice, își ordonează astăzi logic creșterea și înaintarea. Ca o navă uriașă care a ieșit din zona vînturilor răsucite contradictoriu, orașul își înalță acum încrezător catargele spre soare. Planul lui se așază hotărît sub oblăduirea rațiunii, edificiile caracteristice cu care-l înzestrează socialismul sînt centre de semnificație larg civică și culturală ; edificii, precum noua Sală a Palatului, care merită să stea în centrul moral al orașului, în miezul lui viu. Spre ele se îndreaptă în primul rînd voința de frumos a arhitecților. În vreme ce în Occident, în orașele tipic capitaliste, monumentalul se concentrează, prin excelență, spre sediul marilor afaceri financiare, iar arta arhitecților e silită să zidească monumente închinate puterii banului. Pe fațadele pompos ornamentale ale băncilor, un poet ca Verhaeren recunoștea cu tristețe Herculi de aramă, care, susținînd frontoanele grele, par pedepsiți „să ridice case de bani spre victorie". Socialismul izbăvește monumentalul de condiția improprie și într-un fel jignitoare, pe care o evocă versul lui Verhaeren. Socialismul a scos, la noi, un monument precum *Gigantul* lui Paciurea, din grota cu stînci contrafăcute, unde fusese silit să șadă cîteva decenii, înconjurat de o scenerie factice, într-o umiditate care i-a dăunat considerabil. Destinul acestei statui — poate dintre cele mai puternice din cîte a izbîndit



Scanned with OKEN Scanner

sculptura românească pînă la 1944 — e, într-un fel simbolic. Slobozit astăzi din ambianța mistificatoare, pitoresc sentimentală, care nu-i era pe măsură, monumentul stă în aer liber, în parcul de o ținută impecabilă, cu peluzele frumos, ca niciodată, îngrijite ; atletul patetic străjuiește acum, pe dreapta, perspectiva nouă care conduce, pe esplanade de piatră albă, peste un pod larg, implîntat imperios în fîșia lacului, către o scară energică menită a domina Parcul Libertății. *Gigantul* lui Paciurea însoțește azi un drum maiestuos, care pare un suiș către glorie.

Un drum într-o arhitectură de verdeață, într-una din insulele verzi, care-s atît de prețioase orașului. Acesta va împleti, în viitor, tot mai mult construcția cu spațiile verzi ; arhitecții vor introduce natura în oraș altfel decît s-a făcut în trecut, altfel decît prin intarsieri limitate. Proiectele expuse în Sala Dalles caută să poarte vibrația naturii în însăși intimitatea ansamblurilor de locuințe. Compoziția spațială a acestor ansambluri încorporează generos suprafețele verzi. Astfel e plănuit să arate, de pildă, ansamblul de 28.000 de locuințe — cît un oraș, așadar, numărînd peste 100.000 de oameni — care se va resfira, cu o mare variație, după un profil deschis, în zona numită Drumul Taberei. E calea sănătoasă pe care vor păși tot mai apăsat orașele viitorului : calea integrării armonioase, nestînjenite în peisaj. A compune înțelept și sănătos în spațiu, iată lecția pe care și-o însușesc tot mai mult arhitecții noștri : lucru care se vede clar în expoziția de la Dalles, privind nu numai proiectul noilor cartiere, dar și macheta unor importante instalații industriale, de pildă, Combinatul de cauciuc și tăbăcăria minerală Jilava. Ca să nu mai vorbim despre ansamblurile de locuințe deja înfăptuite pe litoral, cu arhitectura lor încorporînd dinamic spațiul.

Prin astfel de trăsături, arhitectura noastră este modernă, modernă într-un sens calitativ, adică în acord cu perspectivele rodnice ale prezentului. Ea s-a debarasat tot mai mult, în ultimii ani, de formulele hibride, grație cărora, de exemplu, am putut vedea pilaștri clasici, executați într-o tencuială grosolană, într-un soi de calcio vecchio, la o clădire din Piața Dorobanți. Se înțeleg acum tot mai bine, la noi, exigențele impuse de folosirea mate-



Scanned with OKEN Scanner

rialului admirabil care este betonul. Își arată tot mai mult avantajele o estetică adecvată, care-i învață pe arhitecți curajul și plăcerea mînuirii betonului. Dar este loc, pe linia acestor progrese, și pentru unele deziderate, a căror neglijare e de natură să stînjenească apariția operelor majore, a unor noi reușite arhitecturale. A le semnala ni se pare, de aceea, o datorie.

Se ghicește, de pildă, la unii specialiști, ispita de a înțelege într-un fel exterior, lăturalnic, calitatea estetică a unei clădiri ; ispita de a zăbovi prea mult în pitoresc, în căutarea modalităților ornamentale. Am scăpat de podoaba încărcată, parazitară, a ciubucelor așa-zisului „stil românesc", a acelui elaborat bastard și greoi, care amenința să sufoce, la un moment dat, acum vreo cîteva decenii, arhitectura noastră. Dar nu ne ferim astăzi destul de un alt ornamentalism, aparent modern, dar de asemenea repudiabil : acela al culorii folosite fără suficient discernămînt. Nu ne dăm seama îndeajuns că teama de monotonia gravității conduce spre monotonia, mai anostă, în care alunecă uneori decorativul. O operă precum Procuratia lui Sansovino, despre care Palladio scria că este cel mai frumos edificiu înălțat în timpii de după antichitate, își scoate frumusețea tocmai din felul în care folosește uniformitatea unor elemente ; unde există o gîndire artistică solidă nu este loc pentru fobia monotoniei. Insist asupra gîndirii arhitectonice, fiindcă, evident, nu e vorba de a prescrie limite cantitative ornamentului, ci de a pretinde necurmat arhitectului o gîndire artistică netă, singura în stare să dea energie expresiei. De aceea, clădirile noilor blocuri par deseori mai frumoase cîtă vreme se află la roșu, cîtă vreme masa zidirii se încheagă mai ferm. Prinse încă în rețeaua schelelor, numeroase blocuri promit mai mult ; în aspectul lor mai elementar, de beton și cărămidă goală, ele produc, totuși, o impresie mai elevată. Căci uneori finisajul le dăunează artistic, dîndu-le nu știu ce aer frivol. Ceea ce se întîmplă în primul rînd din cauza culorii, care s-ar cere cîteodată mai sobră (verdele, prea tare, de exemplu, folosit la unele fațade, tonul greoi, *sang de boeuf*, de la blocul din strada Doamnei). Nu lipsesc clădirile care cîștigă, fotografiate în alb-negru. Și de altminteri — în acord cu spiritul arhitecturii noastre popu-



Scanned with OKEN Scanner

lare -- albul mi se pare menit să dea luminozitate în construcţia modernă de locuinţe ; claritatea albului, alăturată griurilor, are o discreţie şi o noblețe pe care nu le văd cu succes înlocuite. Cerul care se boltește deasupra Bucureştiului îl destinează să devină — scria odată G. Călinescu — un oraș radios, de „alb solar".

Dar nu e vorba de a comunica aici nişte preferinţe coloristice ; e vorba de a medita asupra mijloacelor menite să ajute maturizarea estetică desăvîrşită a arhitecturii noastre, de a visa înflorirea ei, conform cu năzuinţele tot mai înalte pe care ne-a învăţat să le nutrim Partidul. De aceea este cazul să obiectăm împotriva înclinării de a substitui creaţia prin ingeniozitate. Păstrez în privire imaginea unor faţade, precum aceea a blocului de pe bulevardul 6 Martie, unde-i restaurantul „Cişmigiu", cu balcoane gîndite în vederea unui efect de surpriză, ostentativ. Şi par în genere supărătoare balcoanele prea materiale, prea grele, închise cu zidărie pe laturi, ieşite prea mult în afară ; din pricina lor, unele faţade arată ca un dulap ale cărui saltare au fost uitate deschise : aceea, de exemplu, de la blocul nou de colţ, de lîngă Muzeul de artă populară, ori aceea din str. Antim nr. 75. Dimpotrivă, la acest capitol, se cere semnalată o rezolvare agreabilă şi hotărît elegantă cum e aceea la care s-au oprit arhitecţii blocului de locuinţe situat chiar în faţa Sălii Palatului, pe axa ei. Aici, spaţiile goale care servesc drept balcoane sînt oarecum *en retrait* faţă de planul faţadei, al cărei sens se detaşează cu deciziune.

Bineînţeles, o astfel de soluţie artistică nu poate fi reprodusă automat oriunde. Aşa cum — se pare — au început să se petreacă lucrurile cu o altă idee arhitectonică, fericit întrebuinţată la o serie de construcţii, dar amenințînd să devină uneori un clişeu inexpresiv. E vorba de aripioara, numită de specialişti copertină, care stă aşa de bine pe blocurile-turn, de felul aceluia din Piaţa Palatului ; dar cînd această aplicaţie gracilă vine să se aşeze pe clădiri mai degrabă scunde, dezvoltate lateral — cum se întîmplă la blocul de lîngă Podul Mihai-Vodă, — ea are un *ce* zadarnic şi inoportun. Sus, de altfel, pe tîmpla zidirilor, mai este, de multe ori, loc pentru perfecţionări

estetice. Evident, nu vom pleda pentru o cornișă scoasă în consolă, ori pentru o aripă în balustri palladieni, la construcții de linie tranșant modernă. Dar supără uneori — de pildă la blocul din bulevardul Republicii nr. 40, pentru a da un exemplu la întîmplare, — graba proiectantului de a reteza prea brusc clădirea. E o chestiune de centimetri, în calculul estetic al proporțiilor, dar felul cum se taie pe cer o zidire cîntărește greu. Și la o clădire, altminteri îngrijit, chiar somptuos lucrată, precum blocul din fața Casei Armatei, parterul apare prea înalt, chiar pretențios, fiindcă dimensiunile lui nu-s continuate fericit pe înălțime, fiindcă, mai ales, marginea de sus a clădirii nu răspunde mulțumitor promisiunii pe care o schițează partea ei inferioară.

Cineva neprevenit s-ar putea irita, bănuiesc, de asemenea observații, socotind că este vorba aici de amănunte. Dar — a spus-o cîndva un om de meserie — „în arhitectură nu există detalii". În această artă de implacabilă preciziune, un spor neînsemnat la una din dimensiunile fațadei poate afecta — se știe — întregul echilibru artistic pe care se silește să-l realizeze arhitectul. Mi se pare că n-avem dreptul să neglijăm asemenea „detalii" ; opera constructivă condusă de partid e prea însemnată, ca să n-o trăim cu o plenitudine care exclude aproximațiile. Să ne gîndim la proporțiile grandioase pe care le ia astăzi la noi operația de sistematizare a orașelor, la respirația armonioasă care se creează tot mai mult aglomerărilor urbane ; la alinierea în front impunător a bulevardului, la bogata desfășurare pe care o capătă Calea Griviței, în curs de a deveni o magistrală superbă. Este atît de vast programul de construcții care se realizează pretutindeni, sub conducerea partidului, e atît de solidar cu sensul însuși al socialismului, încît nu putem să ne îngăduim a trata uneori cu ușurătate sarcinile artistice ale arhitecturii. Ceea ce s-a spus la plenarele C.C. al Partidului despre îmbunătățirea substanțială a calității finisajelor, despre calitatea construcțiilor, nu are numai un sens tehnic, ci și unul larg estetic.

Căci, de altminteri, aceste aspecte, tehnic și estetic, sînt greu de separat. În impresia globală pe care ne-o



Scanned with OKEN Scanner

lasă o lucrare, despărțim dificil carențele planului de acele ale materialelor folosite. De obicei, introducem ideea de formă în vinele chiar ale materiei cu care operează artistul. Ne impresionează neplăcut, la unele clădiri noi, porțiuni realizate în material nepotrivit. La un imobil nou din str. Academiei, cîteva etaje sînt într-o tencuială lutoasă, întristătoare. Lîngă edificiul C.S.P., construit cu distincție și eleganță, de acad. Duiliu Marcu, am văzut la balcoanele unui bloc nou plăcuțe albe, ca de zahăr prăfuit și friabil. E unul din exemplele care vădesc cum un insucces artistic ține și de tehnica ori materia întrebuințată. Oricît arhitectura modernă ar stimula îndrăznelile în ce privește utilizarea unei întinse serii de materiale, aceste îndrăzneli n-au voie să afecteze impresia de arhitectonic, să lezeze acea durabilitate morală pe care o implicăm în noțiunea de construcție ; n-au voie să dea unei clădiri, cum se întîmplă uneori în arhitectura contemporană, de la noi și de aiurea, aerul de simplă machetă. Arhitectura noastră nu trebuie să abdice de la o anume impresie de definitiv, legată de înțelesurile înseși ale epocii noastre.

Nu înseamnă, cu aceasta, să susținem vreo limitare unilaterală în concepția arhitecților. Nu înseamnă să pledăm numaidecît pentru ceea ce unii specialiști numesc brutalism, în opoziție cu fragilismul. Dar impresia de aerian, spre care tinde ultima orientare, edificiile țîșnite impetuos, ca niște havuzuri de metal și sticlă, nu se obțin cu materiale insuficient gîndite, de aparența cofeturilor ; ci tocmai impresia aceasta de aerian și imponderabil, scumpă multor arhitecți moderni, vine din decantarea materiei, nu din calitatea ei întîmplătoare. Materialele cu care operează arhitectul trebuiesc considerate cît mai atent. Și, de altminteri, însăși ideea decorativului, prezentă în atîtea din înfăptuirile arhitecturii noastre contemporane, împinge spre frumusețea materiei, spre tratarea ei cu cît mai multă acurateță. Bineînțeles, ar fi de neconceput să reeditäm în corpuri de locuințe falsul lux, impresia forțată de somptuos, pe care le întîlnim la atîtea blocuri construite între cele două războaie, cu holuri îmbrăcate funerar în marmură neagră. Ceea ce ne trebuie sînt materiale de aspect luminos și rezistente, în care să simțim



Scanned with OKEN Scanner

cum se încorporează lent anii de soare. Vrem tot mai multe materiale cu grăunte plăcut, precum tencuielile frumoase — cu feldspat, dacă nu mă înșel — folosite în ultimii ani pe litoral. Și s-ar putea lărgi, mă gîndesc, întrebuințarea cărămizii aparente — agreabilă ochiului la blocul nou din strada Batiștei, — cu care, de altfel, am apuca unul din firele tradiției noastre arhitectonice. Să nu pierdem prilejurile de a cere industriei noastre materiale de finisaj din ce în ce mai reușite. N-ar fi decît folositor, în sfîrșit, ca finisajul să tindă mai des spre o anume asprime, în loc să pară o pieliță de variate culori, întinsă pe trupul clădirii. Betonul aparent, asociat cu materiale de înfățișare delicată, îmi pare de un efect estetic interesant ; în arhitectură, asprimea e mai ferită de banalitate decît moliciunea.

Dar se pot epuiza dezideratele de care se face înconjurată o artă complexă, precum arhitectura ? Acelea însemnate aici n-au vrut a sărăci în vreun fel echilibrul bogat care-i frumosul arhitectonic. Dimpotrivă, — să ne repetăm la fiecare pas — arhitectura noastră este destinată să răspundă plenitudinii umane, mîndriei pline, armonioase, pe care o generează socialismul. Peste oraș cresc sigure, puternice, turnurile care par a străjui viitorul. Le însoțim cu ochii urcușul, ne umple de satisfacție silueta impunătoare a aceluia din Piața Splaiului, care ordonează perspectiva la capătul Căii Victoriei. Aceste clădiri sînt menite, de asemenea, să ne ordoneze simțirea, în perspectiva încrederii de sine, a bucuriei de viață. O bucurie pe care arhitectura e chemată s-o exprime în dimensiunea ei profundă, gravă. Ați observat ? Șantierele nu fac aproape de loc zgomot. De ce atunci unele din fațadele noastre să facă un zgomot impur ? Să nu uităm că piatra e gravă, cum geometria însăși nu poate fi ușuratecă, cum viața, în ipostazele ei realmente creatoare, e gravă, cum, în fine, poezia, oricît de explozivă, nu poate renunța la o anume gravitate, care îi este inerentă. Căci, precum e pictor sau sculptor, arhitectul ideal — chiar în postura cea mai riguroasă — e și poet. Nu-s doar figuri de stil, metaforele pe care le-a însemnat cîndva Victor Hugo, într-o pagină celebră din *Notre Dame de Paris* : ele vor-



Scanned with OKEN Scanner

besc, evocînd timpii străvechi, despre „pilastrul care e o literă, arcada care e o silabă, piramida care e un cuvînt, pus în mișcare în același timp de o lege a geometriei și de o lege a poeziei". A fost o vreme cînd, într-adevăr, marea poezie a umanității nu era încredințată cărții, ci numai memoriei oamenilor și crinului de piatră al coloanelor. „Atunci — scrie sentențios Hugo — oricine se năștea poet, se făcea arhitect." Această nobilă tradiție să însemneze și azi un îndemn spre creație vibrantă, expresivă. Fraza lui Hugo se cere, cred, întoarsă astfel : Cine se naște arhitect să fie, prin ceea ce face, *poet*.

*1961*

Scanned with OKEN Scanner

În seria magistrală a *Figurilor contimporane*, pe care prin 1912 le desena Iser, se află și un portret al părintelui Galaction. E o lucrare condusă cu energia imperioasă proprie artei lui Iser ; întretăierea fulgerată a două urme de creion scrie pe obraz sugestia unui volum în muchii ; și, grea, linia ciopleşte lespedea unei mîini puternice. Figura toată are un accent ferm : creștetul ascuțit, barba dreaptă. Simți bine că liniștea modelului nu este moliciune. Și nu te miri că atunci, prin 1912, condeiul omului care șade calm în portretul acesta a iscat în nuvela românească o răsucire inedită de pasiune.

Dar să mai zăbovim lîngă desenul lui Iser. Fiindcă, privindu-l, gîndul nostru se va găsi împresurat de încă alte înțelesuri, pe care le vădește existența lui Gala Galaction. Iată, deasupra ochilor țintiți drept înainte, sprîncenele stufoase stau înălțate parcă a uimire. Peste chipul acesta zămislit din linii tari, plutește duhul unei întrebări. Să fie oare pentru că omul din portret „pare [ . . . ] nedumerit de propria sa ființă“ ? Asta am citit în comentariul lui P. Locusteanu, care în revista *Flacăra* și apoi în albumul editat în 1913, însoțea, precum o ramă pretențioasă și niței obraznică, desenele lui Iser. Dar nu, întrebarea care-l stăpînește aici pe scriitor nu privește lăuntrul ființei sale sufletești, ci e îndreptată în afară. Cu ochi care cată departe, Gala Galaction seamănă mai degrabă a interoga sfinxul istoriei : nedumerirea lui îmbrățișează vre-



Scanned with OKEN Scanner

mea strîmbă în care-i era dat să vieţuiască. Căci aruncîndu-şi privirile jur împrejur, pînă în colţurile afunde de ţară prin care-l mînau îndatoririle slujbei sale, scriitorul dădea mereu peste nedreptate. Sub nu ştiu cîte feţe, în osebite locuri, îl întîmpinau mizeria şi pătimirea celor mulţi. O dată străbătea nişte drumuri mocirloase, într-un ţinut frumos şi nefericit, unde din loc în loc, sfidînd sărăcia ţăranilor, se iveau trufaşe, în chip de adevărate castele, locuinţele proprietarilor. Şi în satul în care poposise au venit la dînsul oamenii, să i se jeluie că neamul lor sărman e supus şi acestei nesăbuite vexaţiuni ; la ei, învăţătorul are cîrciumă şi, în loc să facă şcoală, copiii sînt siliţi să vîndă în prăvălia cîrciumarului. Autorităţile îi ţin partea, plîngerile lor nu le-au luat în seamă ; a fost o anchetă şi n-a schimbat nimic. După ce i-au povestit durerea lor şi l-au rugat fierbinte să-i ajute, oamenii s-au dus. Iar scriitorul, rămas singur, a lăsat capul pe masă şi a lăcrămat : „O, sărmani amăgiţi ! Ce putere, ce trecere credeţi că am eu !“ Era în stare, cel puţin, „să zgîrie“ „egoismul masiv“ al stăpînitorilor ? „Mă simţeam nevoiaş, zdrobit, pierdut, ca într-un fund de prăpastie, pe cînd deasupra mea tronau coloşi de piatră, într-o temută îmbrăţişare de solidaritate şi de sfidare. Cum să urci pînă acolo, cum să poţi să răcneşti măcar, să se audă acolo sus suferinţa şi deznădejdea celor ce rîcîie cu unghiile fundul acestei văi !“ Dar Gala Galaction se înşela. Căci nu ştia încă să vadă cealaltă solidaritate, a celor mulţi, mai tare decît zidurile potrivnice : solidaritatea care nu imploră, ci impune, cucerind. De aceea, bunătatea lui simţea rotindu-se asupră-i umbra neputinţei. Ceva din starea aceasta de suflet a prins Camil Ressu, într-un desen remarcabil care datează din 1915 ; pe chipul scriitorului, în ochii şi pe buzele lui, portretistul ne-a lăsat să zărim nu ştiu ce candoare tristă, nu ştiu ce mîhnire.

Dar îi era sortit inimii generoase a scriitorului să îndure şi privelişte a unor zile de mai aspră, de mai dezonorantă mizerie. Războiul din 1916 trecuse, lăsînd în urma lui o dîră imensă de suferinţe ; Gala Galaction recunoştea



Scanned with OKEN Scanner

în preajma sa „icoane și fiori de tragedie care rup cumpătul cel mai robust și te răstoarnă". Sînt vorbe ce aparțin unuia din articolele pe care, în 1919, scriitorul le-a publicat în gazeta *Socialismul* : acolo unde semnătura sa era vecină cu aceea a lui Tonitza. Căci *Siluetele* de o clipă pe care le așternea îndurerat Galaction se întîlneau, cîteodată chiar pe aceeași pagină, cu desenele politice, de indiscutabilă virulență, pe care le aducea pictorul. Iar numele lor s-au prins atunci, prin 1919 și 1920, pentru totdeauna laolaltă în portretul de aleasă calitate coloristică pe care i l-a pictat Tonitza. Gala Galaction stă, în această superbă efigie, concentrat, cu ochii parcă închiși, ai zice refuzînd să mai vadă spectacolul mizeriei ; ... pe care totuși îl vede, pentru că sufletul său vibrant îi strigă într-una să se aplece spre cei apăsați și umili. Spre invalizii de război care cerșesc, nenumărați, în această vară a lui 1919 pe calea Victoriei, spre copiii flămînzi care umblă pe drumuri, orfani fără căpătîi, în indiferența vinovată a autorităților. Dar, evocînd jalea acestor năpăstuiți, glasul scriitorului nu e pătruns numai de milă și de duioșie ; ci lasă auzită indignarea unui luptător, care clamează patetic : „Împărțiți altfel bunătățile pămîntului, [ . . . ] uciderți balaurul cu mii de capete al capitalismului..." Un luptător care nu se sfiește să denunțe ipocrizia oficială, fie, între altele, și aceea care a dictat minciunile roze de tipul idilismului semănătorist. Căci iată, de pildă, aceste rînduri, apărute în numărul din 13 octombrie 1919 al *Socialismului,* care nu-mi amintesc să fi fost semnalate în ultima vreme : „Artiștii noștri burghezi, inconștient și adorabil fățarnici, au fabricat o țărănime convențională, bună ca pîinea caldă, voioasă la muls ca o oaie și sentimentală și uitătoare de răul îndurat și iertătoare ca *Genoveva de Brabant*". Omul care dădea la iveală aceste gînduri lucide are, în tabloul lui Tonitza, un cap aspru. Cu sprîncenele înălțate împungător, mai mult decît întreabă, el mustră. Un fel de gravă, aproape aprigă deciziune îi stăpînește fizionomia. Însă o deciziune care așteaptă să treacă îndată în act. Căci iată o impresie căreia nu i te poți sustrage cînd privești portretul : deși poza



Scanned with OKEN Scanner

modelului e perfect calmă, el pare că iese cumva din tablou, să ne vină drept în față. Lucrul nu e nici efectul unui relief sezisant, și nici nu izvorăște numai din punerea în pagină ; ci e, mai degrabă, urmărirea perspectivei de jos în sus pe care-a adoptat-o pictorul ; a faptului că linia orizontului e foarte joasă, și distanța contrasă în tablou, de la ea pînă la primul plan, apasă cumva asupra acestuia : adică asupra modelului. Detalii doar de ordin tehnic ? Dimpotrivă, aici trebuie să citim o metaforă. Mai ales că opera lui Tonitza își declară limpede intențiile simbolice. Să privim, așadar, coșurile de fabrică pe care pictorul le-a rînduit la orizont ; panglica lor de fum filfiie alegoric și în atîtea din desenele politice ale lui Tonitza. Îndărătul figurii lui Galaction, portretistul n-a așezat un peisaj : i-a dat drept sprijin însuși viitorul ; l-a împins spre noi, în tablou, dacă se poate spune așa, cu forța viitorului. De aceea, chipul acesta sever adună în el o categorică certitudine : pentru că acum scriitorul aude „puterea celor mulți", care „se ridică, se zbate, clocotește". Cînd se gîndea, cu cîțiva ani în urmă, prin 1913, la prefacerile revoluționare, la cei care le prezic, scriitorul își repeta cu îndoială această vorbă biblică : „Cine știe ce spune proorocul ?" Iată, acum, la lumina proaspătă a Revoluției din Octombrie, iubitorul de oameni care fusese întotdeauna Galaction a înțeles „ce spune proorocul" ; a devenit el însuși profet al unor prefaceri curajoase : „Omul unei lumi noi", cum și-a botezat Tonitza portretul. Acum, în anii 1919—1920, scriitorul a dezlegat întrebarea ce-i stătuse vreme îndelungată, întipărită în conștiință. I s-a lămurit sensul veacului : „Biruința este de partea lor", a proletarilor ; „dreptatea lor e soră cu stelele nemuritoare".

Dar aveau să mai treacă decenii, pînă ce dreptatea aceasta să ni se arate în sfîrșit victorioasă. Cînd i-a ieșit în întîmpinare, în zilele care au venit o dată cu August 23, scriitorul avea căutătura pătrunzătoare și bună și chipul unui patriarh : așa cum l-a înfățișat, de data aceasta într-un ulei, vechiul său prieten Iser. Masiv, cu fața pierdută într-o barbă mare, albă, Gala Galaction șade într-un

jilț. Dar, sprijinindu-se gospodărește cu mîinile, îl vezi parcă gata să se ridice : ca să-i ajute pe asupriții de ieri în strădania lor liberă, ca să desfășoare — cum s-a și întîmplat în acești ani de după 1944 — o largă activitate cetățenească. Sau ca să se trudească, sol vrednic înfășurat în hlamida unei bătrîneți venerabile, spre acel „suprem areopag al înțelepciunii și al umanității", pe care într-un articol scris cu cîțiva ani în urmă îl visa și îl socotea cu putință. Acolo unde ar fi rostit solemn și simplu această mărturisire : „Cred în pacea a toată lumea".

*1959*

Scanned with OKEN Scanner

# LA UN PORTRET AL LUI ARGHEZI

Nimeni, dintre poeții noștri, nu oferă exemplul unei vizualități așa de vast stimulatoare, nici o formulă lirică nu atinge o asemenea plurală bogăție plastică. La Arghezi, culoarea nu-i un cifru, precum la Bacovia, o emblemă a emoției, — convențională și arbitrară în sine, ca notație propriu-zis plastică, însă legitimîndu-se prin rotirea *muzicală*, de laitmotiv obsedant, pe care i-o dă poetul. Un critic de o inadecvare infailibil verificată, I. Vitner, credea că poate interpreta poezia lui Bacovia așezînd-o comod sub cunoscuta deviză horațiană — „Ut pictura poesis". Dar ca *pictură*, astfel de strofe rămîn precare, de un gust *fin de siècle* destul de contestabil :

*Aurora violetă*
*Plouă rouă de culori —*
*Venus, plină de fiori,*
*Pare-o vie violetă.*

Reducția coloristică — „Amurg de toamnă violet / ...Orașul tot e violet" — devine eficace, la Bacovia, numai atunci cînd depășește ambiția plastică, devenind mijloc *muzical*, refren de neuitat, repetiție fatidică :

*Decor de doliu, funerar...*
*Și frunze albe, frunze negre ;*
*Copacii albi, copacii negri ;*
*Și pene albe, pene negre ;*



Scanned with OKEN Scanner

Desenele lui Bacovia, de altminteri — din care mi s-au arătat unele — sînt artisticește insignifiante, departe de a mărturisi o vizualitate acută.

La Arghezi, în schimb, plastica dobîndește o savoare ireductibil complexă, o arie extraordinară, de la imediatul cel mai păstos pînă la fantasticul înălțărilor spectrale, din *Cimitirul Buna Vestire*. Ochiul său trece, fără obstacol, de la un nivel de organizare a materiei la altul, de la descompunerea abjectă la cristalizarea suavă. Metafora sa unește adesea, ca un arc revelator, *ingenuitatea* naturii cu *ingeniozitatea* omului ; peisajul brut vine spre lumea obiectelor ieșite din mîna omului, acceptînd analogiile, iar omul își confruntă cu natura dibăciile lui de artizan și de faur. Exuberanța descripției, plăcerea materiilor rare, somptuoase, defineau la Macedonski o percepție fastuos artificială ; magnificența lui Arghezi înseamnă, însă, deschidere spre toate zările, lărgire nelimitată a sensibilității, capabilă să integreze artificiul într-o vastă percepție cosmică. La el plastica nu e strălucire stagnantă, lustru înghețat, ca în formulele parnasiene, — ea înseamnă suplețe nebănuită. Pentru pictor, pentru plastician, poezia arghezianã este o ispită și o minunată provocare.

Bineînțeles nu vom spune că lirica arghezianã s-ar reduce la categoria vizualității, oricît de dens ar fi închegată vizual. Poetul aspiră cu toate simțurile lumea, efluviile și sonoritățiile ei, desfășurarea ei multiplu senzorială. Și dincolo de mărturiile simțurilor, sufletul său atinge lumina fără trup a unor mari înțelesuri metafizice. În chip simbolic, Homer era orb, poetul mare știe să distingă în noapte adîncimi care depășesc luminile văzului.

Cum să traduci, în echivalențele unei efigii pictate, această complexă alcătuire de înțelesuri și de mijloace ? Poezia lui Arghezi nu încape într-un portret. Dar, iată, un portret al scriitorului poate exprima inteligența lui acută, rigoarea lui de muncitor și etica lui de artist. Este etica unui meșter prodigios al scrisului, care, după lungi decenii de activitate, păstrează, totuși, în fața foii albe emoția proaspătă a unui debutant : cum o spunea, acum



Scanned with OKEN Scanner

cîțiva ani, în niște versuri din volumul *Frunze*, definind memorabil acest început, perpetuu reînnoit :

*Cincizeci de ani, de cînd încerci, mereu,*
*Condeiul, gîndurile și cerneala*
*N-au mai ajuns să-ți curme, fătul meu,*
*Frica de tine și-ndoiala.*

*Te temi și-acum de ce te-ai mai temut,*
*De pagina curată și de rîndul,*
*Și de cuvîntul de la început.*
*Te sperie și litera și gîndul.*

. . . . . .

*La fiece cuvînt, o șovăire*
*Te face să tresari și-ai aștepta.*
*Parcă trăiești în somn și-n amintire*
*Și nu știi cine-a scris cu mîna ta.*

Așa se înfățișează poetul, în acest portret, de C. Piliuță : cu modestia concentrată a unui neobosit muncitor, fără nici o bravură, sfios și viu totodată. Nici o emfază în tratarea volumelor, un desen auster, alburi aproape plate, o îndrăzneală calmă. Priviți mîinile, desenate cu o frumoasă stîngăcie, cuminte așezate pe genunchi, cu o liniște din care nu lipsește fermitatea ; fulgurant și exact totodată, travaliul arghezian exclude gesticulația prolixă, grimasa spectaculară.

Liniștea acestui portret sever este liniștea muncii bine înfăptuite. Poate modelul care stă cu simplitate în fotoliu s-a întors acum de la migala sa de bijutier al versului, poate a venit de la stupii zvonind fermecat în prisaca sa iubită. Sihăstria de ființe mici, pe care a evocat-o de atîtea ori Arghezi, i-a prilejuit, de altfel, portretistului o serie de remarcabile desene, recent publicate de Editura Tineretului, care înfățișează ambianța aceasta a poetului, „în isonul maicilor schivnice — albine", printre gîze și flori, printre greieri, furnici și alte prezențe mărunte, umil grațioase.

Însă candoarea franciscană e altceva decît dulcegărie. Peisajul de la Assisi, de o delicateță tandră în colorit, e

totuși net, esențial, așa cum celebrul „albero degli uccelli" e plin de energie, așa cum vietățile din pictura lui Giotto, păsările, multe pe sol, sau mioarele din munte sînt desenate cu anume severitate intelectuală. Tînărul nostru artist a înțeles că Arghezi nu este un Francis Jammes, că suavitatea se dublează la el cu o perspectivă cosmică ; a înțeles că îți trebuie o anume complexă gravitate, pentru a îndrăzni să figurezi chipul și lumea poetului. Sprințar altă dată, extravagant chiar, el și-a impus aici, în acest portret, un fel de a picta mai strîns, cu reculegere, fără nici o impură exuberanță a penelului.

Dar și în această factură severă, ca și alte dăți în izbucnirile lui dezinvolte, C. Piliuță are ceva net și acut. El este pictorul florilor exploziv simplificate, al verdelui fraged care punctează negrul pămîntului. Știe să folosească îndrăzneț negrul ; ai spune, însă, că la el negrul nu face umbră. În ciuda tonurilor închise, care apar în unele porțiuni din tablou, nota de ansamblu e *o gravitate care pare albă*. Oare iradierea spirituală a modelului produce această impresie ? Similitudine ispititoare, — îmi vine în minte o notație intraductibilă, pe care o formula Van Gogh : „la simplicité, le décoloré, le grave des grands effets de soleil" — scria el în Sud, sub un cer de imensă lumină.

*1966*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

„Om fără noroc", spunea despre sine Caragiale, cu amărăciunea celui ce se crede statornic urmărit de ghinion. Unor prieteni uimiți, el li se plîngea că și-a greșit în viață pînă și cariera : a devenit scriitor, în loc să se facă muzician. Fericită greșeală, care-a împins literatura noastră pe una din cele mai înalte culmi ale sale ! Acest „om fără noroc" a fost unul din marile noroace ale scrisului românesc.

Prin el, ca și prin Eminescu, literatura noastră a atins nivelul valorilor inatacabile din patrimoniul universal. Astăzi, cînd e tradus în peste 25 de limbi, Caragiale pășește peste continente, în jurul creației sale se adună elogii dintre cele mai hotărîte și universalitatea lui iese din domeniul virtualului, începînd să devină un fapt în desfășurare. Această ținută înaltă, el a realizat-o punînd în scrisul său un scrupul neînfrînt și o mare tensiune a spiritului. A făcut aceasta, împresurat de mentalitatea iresponsabilă a „moftului", care justifica mediocritatea și lenea. Celor ce repetau într-una că începuturile sînt neapărat modeste, Caragiale le-a răspuns printr-o nobilă încordare. Culmea de artă, care e opera sa, nu stă departe, în timp, de începuturile literaturii noastre moderne ; dar stă la o distanță uriașă de etica absurdă, care prefăcea „modestia" într-o justificare a celei mai periculoase sufi-cienţe. „De exemplu, poți să începi rău, fără talent, fără pricepere, fără apucătură : e o îndrăzneală lăudabilă, dacă

este modestă" — conchidea el batjocoritor, persiflînd acest mod nesănătos de a gîndi. Fiindcă avea încredere — o încredere serioasă, exigentă — în forțele poporului său, lui Caragiale îi repugna ușurătatea unor contemporani, care cereau o bunăvoință concesivă pentru creațiile românești : „oricum, pentru o țară mică ca a noastră, e deja destul de frumos !" Gloria lui Caragiale e făurită dintr-un metal pur de asemenea scorii ; bronzul pe care și l-a durat are sunetul plin al reputațiilor cucerite prin efort îndrăzneț și aspru...

Caragiale, care era conștient de valoarea lui, nu-și reprezenta totuși, magnific și statuar, gloria. Vorbele mari fuseseră de atîtea ori demonetizate prin circulația fără acoperire, prin uzul deșănțat și mincinos, de care se făcuseră culpabili politicienii demagogiei burghezo-moșierești ! Caragiale le evita cînd se exprima fără ironie. Într-o scrisoare a lui se pot citi, subliniate, cuvintele *pe veci*. Dar nu e vorba de veșnicia operei, ci de un contract cu editorul Müller ; Caragiale se oferă să cedeze o lucrare — șapte coale — pentru șase sute de lei : „pe veci", adică pentru un număr indefinit de ediții. Înveșnicirea prin monument alunecase în grotesc și Caragiale denunța ucigător acest grotesc. În *Bobórul*, prezidentul Republicii de cîteva ore, de la Ploiești, citește actul solemn al întemeierii, „urcat pe un scaun de tocat cîrnați" : asta se întîmplă — notează scriitorul — „tocmai pe locul unde se ridică astăzi, mîndră, statua Libertății (Cetățenilor ploieșteni, Națiunea recunoscătoare !)" În vremea lui Caragiale, bronzul a ajuns să imortalizeze pînă și „moftul" caricaturii de republică a lui Candiano-Popescu. Nefiind efectiv al obștei, ci al unei clientele politice, monumentul trebuia să urmeze atunci și el legile învîrtelii murdare. Cum partidele burghezo-moșierești — Caragiale le spunea „facțiuni" — trăiesc monstruos, pe spinarea statului, devotații care subscriu pentru statuia vreunui „șef" defunct nu vor rămîne în pierdere. Bravul nenea Niță, „fruntaș al comerțului român", știe el, desigur, ce face cînd subscrie 5 lei pentru un monument sau chiar 20 pentru altul. Ajuns milionar pe baza „fitanției" primite în 1866, cînd a oferit un pumn de mărunțiș conspiratorilor, el s-a învățat să va-

lorifice fabulos — de pildă în afaceri de furajuri — astfel de „jertfe patriotice".

Caragiale era necruțător, rămînînd la expresia indirectă, ironică. Dar el și-a spus și direct părerile, cu asprime tranșantă, cu vehemență chiar ; dovadă, celebrul pamflet *1907*... Și nici în narațiuni, în bucăți de proză obiectivă, nu lipsesc aprecierile deschise, aruncate în șfichiul unui epitet energic. Să reținem, în *Răsplata jertfei patriotice*, de care fu vorba mai înainte, rînduri ca acelea unde se află implicat un verdict asupra actului din 1866, alungarea lui Cuza : „Pe cînd, mult mai tîrziu, în fața Griviței, batalionul de vînători spăla în sînge steagul mînjit în noaptea de 11 februarie..." Regimul instaurat la 11 februarie 1866, fața lui deplorabilă Caragiale le-a scrutat cu o pătrundere incisivă. Lumea burghezo-moșierimii îl ofensa prin parazitismul ei insolent, prin jalnica ei superficialitate. Această strînsură, incapabilă de vreo activitate susținută, sărăcea de lumină și bucurii viața celor mulți, lumea cinstită a muncii. Izbit de aceste realități, Caragiale arăta, de pildă, viciul flagrant al politicii culturale, ce se ducea în materie de teatru și spectacole ; sistema biletelor de favoare pentru „moftangii" — pe care el le-a desființat, ca director — și ținerea departe de teatru a maselor, prin birul cărora se întreținea această instituție. „În loc ca lumea să se dividă în două : o parte care merge la teatru și plătește, și alta care nu plătește și nu merge la teatru, la noi — constata el, într-un articol din 1897 — lumea se împarte altfel : o parte care plătește teatrul național și nu merge la teatrul național, și alta care merge la teatrul național și nu plătește."

Cum își poate dramaturgul exercita meseria în aceste împrejurări, cum poate scriitorul crea, înconjurat de indiferența vinovată sau de ostilitatea lumii oficiale ? Caragiale a trăit acut aceste întrebări și s-a mîhnit din pricina lor, chiar dacă rîdea ostentativ. Marele umorist gîndea cu gravitate la destinul artistului în societatea burgheză, la desconsiderarea lui de către politicienii chiverniselilor nerușinate. Într-un rînd, în *Gazeta săteanului*, a imaginat această explicație, de un sarcasm enorm, ca să ilustreze condiția de viață inacceptabilă a artistului, într-o epocă de



Scanned with OKEN Scanner

politicianism steril, care dezvolta disproporționat, parazitar, categoria avocaților. „Douăzeci și patru de copii să am — scrie el — pe toți i-aș face oameni politici, adică avocați ; și dacă unul n-ar fi în stare să învețe măcar atîta, l-aș învăța să prindă cîini cu lațul. Hengher, da ! Dar literat nu !“ Enormitatea alternativei nu poate ascunde amărăciunea din care răsar astfel de rînduri : Caragiale verificase el însuși cît de expusă vexațiunilor era atunci profesia de literat.

Dacă, bineînțeles, scriitorul și-o exercita precum Caragiale, scrutînd necontenit viața, după acest legămînt realist, de mare semnificație : „Eu nu scriu decît din viața noastră și pentru viața noastră“. Pentru că a scris îndrăzneț despre această viață, pentru că a îndreptat ochi lucizi asupra lumii corupte a claselor dominante, Caragiale a avut de suferit atîtea contrarietăți și ofense. De aceea, burghezia trădărilor cosmopolite se încerca să-l arate „nespecific“ pe acest neîntrecut creator de limbă românească, pe acest observator magistral. De aceea, acum vreo douăzeci și cinci de ani, un acuzator impertinent a cutezat să-l numească „ultimul ocupant fanariot“ și „măscărici literar“.

O vorbă a anticilor spune despre respect că sporește o dată cu depărtarea : „Major e longinquo reverentia“. Dar prestigiul lui Caragiale n-a crescut pentru că trecerea timpului l-ar fi distanțat de noi pe scriitor, făcîndu-l intangibil și august ; ci pentru că vremurile noastre au apropiat opera lui de mulțimi tot mai mari, restituind-o celor care meritau cu adevărat să se împărtășească din strălucirea acestui uimitor talent. „Nenorocul“, soarta rea de care se plîngea Caragiale, a dispărut o dată cu prezentul nostru socialist. Prostia obraznică a „moftangiilor“ care-l împresura tenace, ca o stihie prigonitoare, nu mai are acum nici o putere asupra destinului său. Pentru opera lui, a venit timpul recunoașterii masive și al triumfului.

*1962*

Sînt destine care nu acceptă sfîrșit, cum nu dau impresia să fi avut începuturi. Mihail Sadoveanu a intrat neșovăitor în literatură, fără orgoliu, dar și fără teamă. Întîile lui volume au fost mai mult decît un debut ; încrederea calmă pe care începătorul o purta timpului, anilor, era, de asemenea, atitudinea unui scriitor matur. Pasul lui de adolescent — își amintește un prieten — „bătea ca un metronom în noaptea liniștită" : anunța o răbdătoare certitudine. Încă în vremea celor mai firave încercări, „așteptam — spune Sadoveanu — să-mi treacă ucenicia și să îmbătrînesc". De fapt, aștepta — și a atins-o curînd — acea plenitudine egală, sigură de sine, care nu trădează, la un autor, numărul anilor. Nu ținem minte un Sadoveanu tînăr, deși există destule fotografii din vremea începuturilor și adolescenței. Peste aceste imagini proiectăm involuntar imaginea omului masiv în care timpul a crescut majestuos, a omului care a luat în sine ceva din bătrînețea fără termen a munților și a lunii. „Îl voi slăvi în cîntec cum pot slăvi doar Luna", a scris despre el un poet ales cum era Labiș. Față de această durată solemnă, grandioasă, pe care-o încorporează opera sadoveniană, moartea creatorului pare că-și pierde din dureroasa ei realitate. Cum creștetul înălțimilor himalayene e inaccesibil norilor, ei formînd pe dedesubt o barieră între lume și muntele fără seamăn de înalt, tot astfel acest mare destin își păstrează neatins înțelesul superb, peste moartea care

a mîhnit poporul nostru întreg, acum cîteva zile. Dacă n-ar fi fost veghea tristă la căpătîiul său și înmormîntarea, cu realitatea ei precisă, am crede că Mihail Sadoveanu a putut dispărea în negura unei furtuni, la fel cu întemeietorii legendari ai unor mari așezări, ai unor mari civilizații ; că s-a tras dincolo de ochii noștri, pentru a se pierde în vreun tărîm nepătruns și vrăjit, pe o cărare de taină, lîngă vreun Izvor Alb care vuiește în eternitate.

Figura lui cheamă visarea mitologică, pentru că în acest scriitor vorbește „mai mult decît o scurtă și trecătoare experiență individuală". Ibrăileanu înțelesese insolitul acestei situații : un om ca toți oamenii, pe care-l întîlnea aproape în fiecare zi, cu preocupări ca ale fiecăruia dintre noi, stătea la distanța fantastică pe care-o puneau în el secole de sensibilitate supraindividuală ; el aduna în sine amploarea cețoasă a unui întreg folclor. Într-o creație care nu se bizuie pe ritmul epic, pe *invenția* întîmplărilor, Sadoveanu a atins *marele stil epic*, acela care dă impresia — cum scrie Hegel — că „poemul s-ar cînta singur, că edificiul ar crește singur, fără ca autorul să urce în vîrful lui". Poemul sadovenian pare, într-adevăr, înzestrat cu această virtute miraculoasă, deși autorul nu se ferește să spună *eu*. Dar spune *eu*, nu suindu-se trufaș în vîrful edificiului său, ci cufundîndu-se în temelii, amestecîndu-se cu viața vastă, a celor mulți și a naturii. Ființa lui lirică s-a voit asemenea rădăcinilor anonime, nebiruite, din care pornește cîntarea vibrantă a pădurii. Nu faptele cresc de la sine în opera sadoveniană, dîndu-i obiectivitatea fundamentală : lirismul însuși e impersonal, cum este numai măreția epică. Dacă o linie narativă s-a frînt într-o pîlpîire lirică, Sadoveanu n-a încetat de-a fi obiectiv ; lirismul tocmai prilejuiește o ieșire din timpul individual al unei narațiuni determinate, al unor personaje anumite — în timpul larg, al tuturor. Dacă în mijlocul unei acțiuni cineva își ridică grav ochii spre constelații sau simte, în prezentul trăirii lui, o înfiorare de trecut, aceasta se întîmplă pentru ca scriitorul să-i facă pe oameni a comunica în unitatea lumii, peste vreme și peste locuri, peste destine. Un bărbat povestește la un han niște isprăvi vitejești — ca în paginile care deschid *Nicoară Potcoavă* — și povestirea nu

se așterne întins : de fapt, ea se repercutează misterios în repetiții visătoare și emoționate, în întrebări care-o trec pe portativul altor suflete. Unda de amintire care se revarsă în prezentul povestirii, *trecutul* care-și aduce adierea neașteptat printre oameni, sînt pentru prozator moduri de a-și dilata universal simțirea, de a îmbrățișa cu mare amploare existența. Ca Prometeul lui Goethe, scriitorul ar fi putut spune : „Sînt etern pentru că exist". Timpul sadovenian e deschis la infinit, pentru că scriitorul a trăit existența cu această impresionantă vastitate sufletească, la acest nivel de impersonală și profundă simțire.

Cine înglobează în ființa sa rînduri nesfîrșite de oameni știe glasul durerilor străvechi și al speranțelor care apropie viitorul. Contemplînd vremile apuse, Sadoveanu n-a uitat suferințele plugarului necăjit care cereau, sub ochii lui, dezlegare. El s-a întors spre trecut, ca să se umple de sănătatea, de „puterea acestui pămînt" ; dar a îndreptat spre viitor, tot mai generos, talentul său magistral. Bunătatea lui zîmbea inefabil zilei de mîine ; el o chema, prin acțiunea sa prestigioasă. În zilele hotărîtoare care i-au urmat lui 23 August, Sadoveanu a vestit ceasul nou al istoriei noastre.

Nimeni, nici un scriitor nu și-a întipărit prezența, precum Sadoveanu, în peisajul românesc. El este pretutindeni, pe unde l-au condus drumurile lui neobosite, amestecat cu șoapta vînturilor și cu vuietul rîurilor. Blaga l-a numit „duhul întrupat al naturii românești".

Sadoveanu, însă, n-a căutat numai natura, ci și prietenia cu oamenii ; sufletul lui era deschis înțelepciunii umaniste a veacurilor. În poieni unde pasc zimbri și se ivesc zînele liniștii, el s-a retras de atingerile înjositoare ale unei societăți nedrepte. Natura lui, feciorelnic sălbatică, este un cadru unde se poate visa o existență de mîndră omenie și dreptate ; un cadru pentru o gîndire umanistă ca aceea a lui Sadoveanu. Natura lui nu-i evadare din orice cultură, ea stă sub semnul unor valori auguste. Ceahlăul, de altminteri, cu care Sadoveanu a fost ades asemuit, este și el nu numai un masiv care se ridică brutal către cer ;



Scanned with OKEN Scanner

căci cînd îl urci, cînd ai ajuns pe platou, păşeşti înfiorat pe lespezi ca de templu ; într-un peisaj care nu pare doar elementară natură, ci şi realitate nobilă a culturii. Ceahlăul e un munte unic : plutaşii şi ciobanii — scria odată Sadoveanu — îi zic simplu *muntele ;* numai lui, nu şi înălţimilor din jur, fiindcă el concentrează întreaga geografie alpină a acelei zone. Tot astfel Sadoveanu va rămîne un punct unic în peisajul nostru sufletesc, concentrînd geografia morală a unei ţări. El n-a murit, pentru că o ţară întreagă nu poate să moară.

*1961*

Scanned with OKEN Scanner

# *LA REEDITAREA LUI GHEREA*

Reeditarea *Studiilor critice* ale lui Gherea se numără printre inițiativele cele mai folositoare. Căci sînt puține cărțile pe care publicul le-a așteptat cu mai mult interes. Un interes legat mai ales de nevoile învățămîntului, unde o nouă ediție a operei critice a lui Gherea era imperios necesară ; sporit în chip firesc o dată cu centenarul nașterii sale, sărbătorit în 1955, cînd contribuția criticului a fost obiectul unor noi cercetări, care i-au confirmat însemnătatea. O reeditare a *Studiilor critice* îndeamnă, fără îndoială, la o reluare a discuției, cu atît mai mult cu cît orînduirea materialelor, altfel decît în celelalte ediții, după un criteriu tematic, dă putința unui examen mai sistematic al operei. Așezînd în volumul I textele filozofice și de teorie literară, iar în volumul II articolele de critică literară, editorul, Horia Bratu, a făcut mai lesnicioasă izolarea unor trăsături ale criticii lui Gherea, îngăduind anume distincții care sînt indispensabile, deși au fost adesea neglijate. Căci, în cazul lui Gherea, ca și în acela al altor critici din trecut, Ibrăileanu, de exemplu, operația de reconsiderare a fost stînjenită de o obișnuință comodă a spiritului, care ne făcea să credem că e posibil a reduce opera critică la o sumă de idei, menite unei inventarieri riguroase, pentru a fi respinse sau acceptate. Nu o dată am procedat ca un anatomist care s-ar mulțumi, în locul unei descripții complete a trupului, doar cu studiul scheletului. Atenți la ideologia critică, am neglijat critica însăși, pe care n-am



Scanned with OKEN Scanner

urmărit-o în mecanismul funcționării ei, în mersul ei propriu. Ne-am privat astfel, în bună măsură, de capacitatea de a surprinde timbrul specific al creației unor critici de seamă.

Pentru că binele și răul pe care-l avem de spus despre un critic s-a adunat o vreme numai asupra ideilor sale, ne-au scăpat, la Gherea, deficiențe importante ale facturii sale, ale manierei sale de a aplica ideile generale la realitatea concretă a operelor ; în schimb, din reproșurile care i s-au adus, privind aproape exclusiv doctrina lui critică, unele nu sînt întemeiate. S-a scris, de pildă, în 1955, că Gherea era înclinat să exagereze rolul zestrei ereditare și al atavismului, cînd tocmai critica sa corectează în acest sector, în chip sensibil, explicația tainistă ; și, fiindcă „n-a analizat creația unor scriitori ca D. Th. Neculuță", S. Fărcășan îi imputa de a fi „nesocotit mugurii de seamă ai noului literar din vremea sa". Atitudinea excesiv de precaută și chiar puțin bănuielnică față de pozițiile estetice ale lui Gherea n-a dispărut. Dacă notele cu care Horia Bratu a însoțit noua ediție a studiilor lui Gherea, bogate, temeinic informate și uneori formulate pedant — vorbind, de pildă, despre „rădăcina gnoseologică" și acolo unde s-ar cere o exprimare mai simplă, la pag. 472 — mărturisesc în genere un spirit judicios și ponderat, enunțul care le precede numește pasajele din text la care se fac trimiteri, „pasaje incriminate". Însă, lucru ciudat, „măiestria de critic" a lui Gherea a stîrnit mult mai puține rezerve ; nici una, în broșura lui S. Fărcășan din „Mica bibliotecă critică", unde Gherea e considerat indiscutabil superior și sub acest raport, lui Maiorescu. Precum cu cîțiva ani mai înainte, I. Vitner califica drept „enervantă" eleganța mentorului Junimii, crezînd că poate descoperi, în limbajul neglijat și de atîtea ori baroc al criticului de la Contemporanul, „eleganța salopetei" — în 1955, S. Fărcășan găsește prilej să laude mulțimea largilor paranteze care îngreunează progresiunea articolelor lui Gherea, vorbind despre construcția lor „lipsită de pedantism". Dar renumele lui Gherea, care și-a cîștigat merite așa de solide prin ideologia sa estetică, nu are ce cîștiga din asemenea aprecieri care contravin evidenței.



Scanned with OKEN Scanner

Căci e, de exemplu, o constatare la îndemîna oricui, aceea că scrisul lui Gherea suferă de prolixitate. El se plînge mereu de „spaţiul restrîns" în care e silit să se mişte, însă asta nu împiedică studiile sale să fie întinse precum nişte rîuri revărsate peste albia lor firească.

De obicei, criticii prolixi se condamnă singuri la indiferenţă din partea publicului. Şi Faguet, care se declara partizan convins al lecturii autorilor înşişi, şi nu al cărţilor scrise despre ei, spunea că-i aplaudă din toată inima pe criticii prolixi, pe unul ce scrie două volume despre *Prinţesa de Clèves* sau cinci despre Rousseau. De ce? „Fiindcă cititorul va găsi că e mai scurt să-l citească pe Rousseau însuşi." În legătură cu opera lui Gherea, de altminteri, Eugen Lovinescu afirma sentenţios într-una din „revizuirile" lui : „Va mai găsi oameni cu simţul evoluţiei culturale care s-o respecte. Nu va mai găsi însă cititori." Dimpotrivă, timpul a arătat că această operă e capabilă să întreţină încă în jurul ei interesul cititorilor. Fiindcă substanţa ei difuză străluceşte de incandescenţa pasiunii. Rîndurile scrise de Gherea comunică un elan sufletesc cuceritor. E greu să te împotriveşti căldurii învăluitoare pe care o degajează un articol ca acela despre *Artiştii cetăţeni* sau să nu te simţi mişcat de tonul exaltat cu care evocă Gherea grandoarea operei shakespeariene. El exsultă cînd are prilejul să citeze din opera marilor creatori ai lumii, din Dante, Byron, Hugo. Indicele de creatori pe care-l cuprinde ediţia, realizat de Horia Bratu, se dovedeşte foarte util, cu toate inconsecvenţele şi impreciziunile lui (Fraţii Goncourt sînt, de pildă, „scriitori din şcoala romantică" !) ; el ne ajută, ca şi indicele de opere, personaje, publicaţii, lucrat tot de Horia Bratu, nu numai să măsurăm întinderea informaţiei lui Gherea, dar şi plăcerea sa de a cita şi de a împărtăşi cititorilor cît mai mult din frumuseţile marilor literaturi ale lumii. Cunoscuta formulare a lui Sainte-Beuve, criticul e un om „care ştie să citească şi care-i învaţă să citească şi pe ceilalţi", ar trebui să sune altfel pentru Gherea : criticul e un om care ştie să se entuziasmeze şi să-i înveţe şi pe ceilalţi entuziasmul. E o virtute cu atît mai preţioasă, cu

cît exercițiul critic predispune de atîtea ori la uscăciune de suflet și malignitate.

Dacă, de altfel, trecem în revistă scriitorii români asupra cărora s-a oprit mai totdeauna Gherea, chiar în studiile sale îmbrățișînd anumite curente — ca să nu mai vorbim de articolele închinate lui Eminescu, Caragiale, Coșbuc, Vlahuță, — putem stabili fără greutate că preferințele sale merg mai degrabă spre ceea ce romanticii au numit „critica frumuseților", opusă aceleia a defectelor. El era chiar convins „că critica modernă nu poate să se ocupe decît de adevăratele personalități artistice : încercările literare, chiar de talent, rămîn în sarcina recenzenților". Munca acestora din urmă o socotea incompatibilă cu țintele pe care și le propune „adevărata critică modernă". Nu ne aflăm, cum s-ar părea, în fața unei chestiuni cu un caracter mai particular ; e aici un aspect cardinal al gîndirii gheriste. Căci, de vreme ce critica-recenzie, critica-opinie, critica-control sau călăuză nu fac parte, cum scrie Gherea discutînd cu G. Panu, din sfera criticii „moderne", pe care o preconizează el, înseamnă că aceasta abdică de la misiunea ei fundamentală, aceea de a discerne valorile. Se înșală cine-și închipuie că Gherea nu viza, cînd combătea critica „judecătorească", decît verdictele întîmplătoare, născute din capriciile unor spirite pătimașe. I s-a întîmplat să ironizeze, în aceleași articole, consacrate opiniilor literare ale lui G. Panu, însăși preocuparea de a stabili „valoarea relativă a deosebitelor lucrări literare" și de a aprecia înzestrarea deosebită a unor talente (v. vol. I, p. 368). Cum trebuie să recunoască singur, judecata este implicită criticii. El o împinge însă îndărătul explicației psihologice și sociale, care, în loc să pregătească și să justifice aprecierea de valoare, caută să se dispenseze de ea, căpătînd un fel de autonomie. Mai ales analiza mediului tinde în destule rînduri să devină, la Gherea, un scop independent ; atunci criticul se eclipsează și rămîne în scenă doar sociologul.

Nu o singură dată, în secolul al XIX-lea, accentul criticii s-a deplasat de la investigația operei spre studierea creatorului ori a mediului său. „Critica pentru mine — spunea Sainte-Beuve — este plăcerea de a cunoaște spi-



Scanned with OKEN Scanner

ritele." Și G. Călinescu observa că *Port-Royal*-ul lui „face imposibilul pentru a escamota cronica literară și a o transforma în reflecție caracterologică". Gherea însă n-are ochi de portretist. Oamenii pe care-i descrie mai bine sînt, cum remarca Ibrăileanu, nu scriitorii, ci eroii lor. Și plăcerea lui de căpetenie este, totuși, plăcerea cărților. Într-însele Gherea nu ne revelează atît izbînzile frumosului, — și nu e o calomnie a afirma că analizele sale se arată adesea insuficiente sau conduse inadecvat, cum se întîmplă în cazul liricii, pe care o crede loc de observație psihologică. Însă meritul uimitor al acestei critici este altul : fără a-i reconstitui propriu-zis universul, într-o carte Gherea ne face să percepem respirația însăși a vieții, eliberată parcă de regimul ficțiunii. Discutînd despre opere, s-ar zice că Gherea discută *nemijlocit* despre viață și oameni. Nu în felul unui moralist, pentru că n-avea vocație pentru asta. Însă cu o fervoare care este, ea singură, o legitimare a criticii sale. Ideea de îndrumare estetică a publicului, pe care aproape și-o refuză, Gherea o înlocuiește de fapt cu o călăuzire etică. Așa se și explică ecoul excepțional al operei lui critice, care a izbutit să-i înrîurească și pe atîția oameni fără aderență la problemele artei. Tratînd principii speciale de metodologie a criticii, Gherea vorbea despre om și responsabilitatea lui, desfășurînd un ideal de simțire nobilă și generoasă. „Birtașul cărților" — cum l-a numit Adrian Maniu —, autodidactul care nu se adăpase la fîntînile străvechi ale înțelepciunii clasicismului, era, într-un fel, un umanist.

*1957*



Scanned with OKEN Scanner

Cînd tipărea la 62 de ani *Adela,* Ibrăileanu nu săvîrșea o întoarcere, tardivă, de la critică la viață ; prin acest roman melancolic, criticul nu se despărțea de existența lui de pînă atunci, renegînd-o. Intrarea lui în cîmpul romanului, adică în zona nemijlocită a vieții, nu era gestul unui Sylvestre Bonnard, care-și desființează biblioteca, fiindcă a înțeles că „știe să descifreze textele vechi, dar nu știe să citească în cartea vieții". El nu avea să-și dea astfel de reparații tîrzii ; căci biblioteca în care-i plăcuse nu o dată să se însingureze era făcută din cărți care trăiau, care palpitau de viața neliniștită a spiritului său. Lîngă el, în locuința lui împresurată de volume, — scrie un martor — „cărțile nu mai erau hîrtii neînsuflețite. Vibra în ele o agerime", păreau toate agitate de curentul gîndirii lui ; în acest interior, „în jurul acestui om, plutea un zbor de cărți îmblînzite". Ionel Teodoreanu, căruia-i aparțin imaginile transcrise aici [1], nu fantaza în gol cînd anima astfel încăperea de lucru a criticului. Dezordinea „voioasă, exuberantă" a cărților, „răsfoite, desfăcute", toate adnotate cu roșu și albastru, toate „strîmbe, zburlite", făcea din ele niște ființe care consimțeau să fie mînuite perpetuu : „unele parcă voiau să aplaude, altele să cadă, altele să sară. Din unele se țuguia cîte o fițuică lungă, încît se înclina ca fumul. Din altele răsăreau broșuri colorate." Astea sînt

[1] *Profesorul Ibrăileanu,* în *Viața românească,* nr. 4—5 din 1936, p. 119—131.

cărți care răsfrîng fizic trepidația unei gîndiri, astea sînt cărți parcurse febril de cineva care ar vroi să răsfoiască însăși viața. Lectura lui Ibrăileanu nu se regla după un program profesional, ea întipărea salturile unui suflet care-și căuta răspunsuri la întrebările propriei trăiri. Acest om care se claustrase între cărți n-a scris propriu-zis despre ele, ci despre viață.

El și-a împletit destinul cu soarta unei reviste : pentru *Viața românească* a compus recenzii și note, articole nenumărate. Multă vreme întreaga rubrică „Miscellanea" se înfățișă ca un soi de expresie personală a gîndirii sale, prezența lui fiind acolo, pînă tîrziu, indispensabilă : în 1926, o înștiințare „De la redacție" ne previne — atrăgîndu-ne parcă atenția asupra unei împrejurări excepționale — că în acel număr (2—3) lui Ibrăileanu i-a fost imposibil să colaboreze la rubricile permanente. Și, totuși, acest critic nedespărțit de revistă nu s-a fixat în habitudinile rubricii fixe, n-a prins mentalitate de cronicar, de tehnician al prezentării cărților. I-a plăcut să scrie pe marginea lor, fiindcă voia să îmbrățișeze realități mai vaste, sociale și psihologice ; fiindcă voia să atingă, uneori cu nerăbdare acută, probleme de viață care-l urmăreau. Și a scris cel mai adesea despre cărțile preferate, bucuros la gîndul de a pătrunde încă o dată în lumea lor : „Ce bine e să știi că ai într-un colț de bibliotecă un izvor permanent de fericire, — «de orgie intelectuală» în cele 50—60 de volume alese, de «autori favoriți», cum se zicea odinioară... !" În persoana lui Ibrăileanu, criticul nu ucisese pe cititor.

El păstrează, vreau să spun, în ipostaza de critic, plăcerea vie, înfierbîntarea lecturii. El te învață să citești — să ne amintim cunoscuta definiție dată de Sainte-Beuve criticului —, pentru că știe el însuși citi cu frăgezime. Lucru aparent paradoxal, fervoarea entuziasmului, vibrația de cititor sînt aici mai vii — în această critică de gîndire mai riguros explicativă —, decît în scrisul care se voia elastic, capricios și unduitor, al lui Lovinescu. Formula estetă a aceluia e de un aspect prea făcut, e prea laborios organizată, pentru a ne lăsa să ghicim în critic cititorul. Lovinescu pare a citi ca să scrie. Plăcerea, beția lecturii, bucuria de a se afla în fața unor creații izbutite,

le-a realizat mai bine critica *științifică* pe care o practicau Gherea și Ibrăileanu. Această critică a înțeles prețul entuziasmului : „Pentru prosperarea criticii — citez din Gherea — se cere, încă mai mult decît pentru poezie, o atmosferă de entuziasm [1]". Acești literați cu vocabular scientist, care vorbeau — precum Ibrăileanu — despre „fiziologia" operei de artă, simțeau că efervescența entuziasmului nu este numai un dar hărăzit poeților, dar și o condiție pentru marile izbînzi ale criticii. Lecția lor nu se reduce la o „critică a frumuseților", în spirit romantic, la o practică uniformă a elogiului. Lecția lor este curajul de a te entuziasma și a te uimi cu candoare. Filozofia s-a spus că începe o dată cu mirarea, critica, aș spune, nu respiră generos dacă nu simte nevoia să exclame. Ibrăileanu n-avea de obicei o bună retorică a exclamației ; dar avea gestul interior, avea bucuria proaspătă a uimirii. Să pomenim numai paginile despre Turgheniev sau aceea, de mare amplitudine sufletească, despre Tolstoi din *Creație și analiză* : rîndurile sale sufocate de emoție, scuturate de orice aparat pretențios.

De cititor vibrant, și nu de tehnician al criticii, este și modestia lui Ibrăileanu : indiferența față de mijloacele care să pună în valoare descoperirile gîndirii sale. Alții, semnalînd frumusețea dintr-o operă, au aerul că o creează ei. La dînsul se întîmplă dimpotrivă. „Niciodată — a spus despre el G. Călinescu — un critic n-a citit cu mai multă bucurie și stimă cărțile altuia și nu s-a silit cu mai multă onestitate să demonstreze orice merit, în așa fel încît criticul însuși să pară a nu mai avea nici un merit decît acela de a vedea soarele de pe cer." [2] Precum un cititor care gîndește pentru sine n-are cochetării de autor, Ibrăileanu nu caută decît ciocnirea ideilor, perpetua dezbatere lăuntrică, aidoma — după o vorbă a lui Renan — cu „o conversație între lobii creierului său". Ba chiar, furat de farmecul discuției analitice, el riscă să pară monoton didactic, acolo unde tocmai e ingenios. Nu se poate

[1] *D. Panu asupra criticei și literaturii*, în *Studii critice*, vol. I, E.S.P.L.A., 1957, p. 398.

[2] *Taine al nostru*, în *Adevărul literar și artistic*, 22 martie 1936,

dovedi totul în critică — nu-i economic și nici util. Unele momente ale gîndirii trebuie lăsate în culise, rezervînd strălucirea scenei pentru verdictele decisive. La Ibrăileanu regreți deseori lipsa unei eleganțe sintetice, care ar dărui mai mult relief observațiilor sale. El devine cîteodată umflat în aprecieri, tocmai pentru că se lasă dus prea departe de pasiunea analitică ; pierde relația justă de valoare, din plăcerea demontării pieselor care alcătuiesc structura unei compoziții. Așa i se întîmplă, de exemplu, cînd apropie de *Moriță* grația din *Dumbrava minunată* : „În comuniunea cu natura din această bucată se simte cu putere sentimentul din *Moriță*“ [1]. „Se simte sentimentul“ — iată una din acele formulări neglijente, pe care le semnalezi fără să vrei în scrisul lui Ibrăileanu. Purtat spre abundența argumentării, el nu-și retează din text excrescențele superflue, de aspect incult [2] ; țesătura scrisului său poartă destule noduri urîte, pe care o factură mai strînsă le-ar fi putut elimina. Astfel de scăpări, adversarii, în primul rînd Lovinescu, i le-au speculat cu sarcasm, făcînd din ele probele unei irevocabile condamnări. Timpul nostru, atent la ce este profund și autentic, a pronunțat asupra lui Ibrăileanu o judecată mai dreaptă, bizuită pe temeiuri esențiale. Însă a-l absolvi în întregime de păcatul ineleganței și al stilului neîngrijit — așa cum caută să facă unii comentatori, de pildă Savin Bratu — înseamnă a sădi în mințile tinere confuzii. Nici un licean nu trebuie să rămînă cu convingerea că Ibrăileanu poate fi, în critică, un model de stil. A repudia impresionismul nu înseamnă numaidecît a compune un articol așa cum ai scrie o carte poștală. Cînd spunea că el își compune astfel articolele, Ibrăileanu exagera, de altminteri, ca să sfideze, printr-o enormitate, caligrafia lovinesciană. Ar fi neserios cine ar preface asemenea declarații în punct de estetică realistă ; și nici n-ar înțelege bine motivele sufletești ale atitudinii lui Ibrăileanu. Căci el, care socotea că e frivol să „facă stil“

[1] *Scriitori români și străini*, p. 29.

[2] În același articol, despre Sadoveanu, altminteri plin de considerații fine, dăm peste o astfel de platitudine : „Un cadru nici nu-i nevoie să aibă frumusețea tabloului, și nici nu poate s-o aibă, cînd tabloul este al unui maestru“ (*Scriitori români și străini*, p. 4).

și nu evita totdeauna formulările vulgare, era de un scrupul excesiv, cînd se afla, la *Viața românească*, în fața paginilor semnate de alții ; era în stare să solicite disperat răspunsuri telegrafice de la scriitori, ca să definitiveze detalii neînsemnate din textele lor ; ca să stabilească, de pildă, în 1910, cum să apară în cutare loc din proza lui Topîrceanu : „cu mi, sau fără mi“ [1]. Nimic mai fals decît imaginea unui Ibrăileanu năvălit ca un Savonarola feroce, în grădina cu încîntări a stilisticii. Acest intelectual adînc, care putea scrie uneori cu o grijă desăvîrșită — dovadă *Adela* și unele pagini din studiile despre Proust sau despre Caragiale — nu trebuie crezut decît pe jumătate, cînd repudiază stilul în critică. „Scriu ce am constatat și nu mă mai preocup de rest.“ „Nu mă simt de loc literat. Nu aparțin tagmei voastre“ [2], le declara el, cu un aer de prefăcută teribilitate, confraților din București, care i se păreau prea aplecați spre stil artistic. Dar el nu constata numai, pentru că-și spunea și emoția ; nu era doar „un om de știință“. Însă conta, fie și virtual, pe un auditoriu. Cei care l-au cunoscut ne-au transmis amintirea unui convorbitor de neuitat, studenții și toți cîți i-au stat în preajmă și-au alcătuit despre el, frecventîndu-l, o părere care depășește sensibil testimoniul textelor rămase de la el. Din orice articol vechi de critică — pretindea Sainte-Beuve — ni se prezintă doar o jumătate : „cealaltă nu era scrisă decît în spiritul cititorilor. Închipuiți-vă o foaie de tipar din care n-am citi decît fața ; versoul a dispărut, e în alb, și acest verso care ar completa-o e dispoziția publicului de atunci, partea de redactare pe care o aducea el...“ [3] La Ibrăileanu această jumătate era imprimată nu numai în disponibilitatea publicului, ci în însuși auzul acestuia ; opera lui trebuie întregită printr-un efort de restituție orală. Spiritul său fierbînd nu ocolea ordinea stilului, ci tăcerea înghețată și lustrul de marmură ale unui stil prin excelență scris. Detaliu întîmplător, dar poate semni-

[1] v. C. Ciopraga, *G. Ibrăileanu către G. Topîrceanu*, *Viața românească*, nr. 11, 1954, p. 161.

[2] v. Tudor Vianu, *În amintirea lui G. Ibrăileanu*, *Viața românească*, nr. 12, 1944, p. 37—42.

[3] *Causeries du Lundi*, Seconde ed. 1852, tome premier, p. 294.



Scanned with OKEN Scanner

ficativ, moartea lui a fost înregistrată așa [1] : după un delir în care vorbise cursiv 50 de ore, sora care-l asista a venit să anunțe : „Profesorul a tăcut !“

Profesorul tăcuse pentru totdeauna, într-o noapte din martie 1936, însă ecourile deșteptate de el, de iradierea personalității lui, creșteau alcătuindu-i aproape o legendă : „Prietin unic“, întruchipare exemplară de delicatețe, erou al cugetului neîntinat de vanitate. Critic, Ibrăileanu fusese, într-adevăr, departe de suficiența pe care o naște deseori exercițiul specializat al aprecierilor de valoare. Înaintînd în vîrstă, nu căpătase prezumpția iritabilă și fatuitatea în care se înțepenesc alți critici ; ba chiar, la apusul carierei sale, el a lăsat să se înțeleagă că nu-și considera strădania de o viață decît ca o simplă premisă pentru ivirea unor talente mai strălucitoare. „Oameni sensibili la opera de artă, familiarizați cu problemele estetice, inițiatori, șefi și subșefi de școli și cenacle, am avut destui, dar de aici nu urmează cu necesitate existența unei adevărate critici literare [...] Acum a venit și timpul criticii literare și, dacă nu ne înșelăm, d. Călinescu e acela care marchează mai cu putere această dată în cultura noastră.“ Sînt rînduri scrise în 1932, cînd Ibrăileanu a salutat cu emoție, în unul din ultimele sale articole, debutul magnific care a fost *Viața lui Mihai Eminescu* [2]. Fără nici o umbră de meschină rivalitate, Ibrăileanu — care se ocupase și el de Eminescu — recunoștea izbînda unuia mai tînăr, se înclina generos în fața ei ; îl desemna, fără echivoc, opiniei publice ca pe un succesor mai înzestrat. Astfel de gesturi aparțin conștiințelor care gîndesc cu supremă gravitate la destinul unei literaturi. Și e frumos că Ibrăileanu se întîlnește aici, într-un fel, — în acest plan biografic — cu un scriitor de însemnătate europeană, pe care îl iubea nedezmințit ; că numele lui Turgheniev — „rusul cu inimă de aur“, cum îi zicea el — poate lumina mai bine, alăturîndu-și prestigiul lui ilustru, o trăsătură de caracter a criticului nostru. Mă gîndesc, cînd pronunț numele romancierului rus, la acea cunoscută scrisoare [3] pe care Turghe-

[1] Al. Piru, *Viața lui G. Ibrăileanu*, E.S.P.L.A., 1957, p. 169.
[2] G. Ibrăileanu, *G. Călinescu, „Viața lui Mihai Eminescu“*, *Adevărul literar și artistic*, anul 11, nr. 619 din 16 octombrie 1932.
[3] E. M. Vogüé, *Le roman russe*, p. 200.

niev, expirînd, i-a adresat-o lui Tolstoi, marelui și mai tînărului Tolstoi, ca să-i încredințeze, cu limbă de moarte, rugămintea de a se întoarce la lucrările literare. Mă gîndesc la acel testament de pilduitoare elevație, în care un romancier vestit îi trece altuia, cu modestie absolută, misiunea sa ; pentru onoarea literelor ruse și pentru gloria pămîntului rusesc.

Cît despre Ibrăileanu, misiunea în care crezuse el temeinic era aceea de a cugeta îndrăzneț, de a pune critica sub emblema inteligenței și a ideilor ; de a-i da o demnitate care să vină nu din scrupul stilistic, ci din tensiunea gîndirii. „Precum sîngele nutrește, dă viață corpului, așa și ideile dau viață stilului", însemnase el, la 18 ani, în *Școala nouă* [1]. Formularea tributară lui Bielinski — acela numise arta lipsită de idee „un cadavru" —, indică un drum pe care Ibrăileanu va merge necurmat. Gîndind inventativ, cu o strălucitoare imaginație a abstractului, criticul se irita cînd cineva — Iorga, de pildă, în 1909 — îi contesta tocmai calitatea logică a argumentării. Pe N. Iorga — răspundea el malițios — nu l-a citat decît pentru fapte ; deși „d-sa pretinde că de o bucată de vreme are și idei" [2]. Dacă în activitatea de critic a lui Ibrăileanu a fost vreun orgoliu, acela era orgoliul ideilor. Se simțea mîndru, dar mai ales se simțea dator să aibă idei ; să respingă atitudinile antiintelectualiste, care promovau în critică trista eleganță de a nu avea idei. Căci erau anii cînd iraționalismul asalta cultura europeană ; cînd pînă și un intelectualist ca Valéry nu ezita să aștearnă asemenea opinii : „Il n'y a d'universel que ce qui est suffisamment grossier pour l'être". În contrast cu aceste mentalități, Ibrăileanu exalta „anii splendizi cînd s-au creat toate științele, în vremea cultului pentru inteligență și pentru adevăr" [3]. Gîndirea — în niște rînduri din 1920 [4] — îi apărea drept „noblețea speciei umane". Și denunța bergsonismul — în-

[1] *Note*, iscălite L., în *Școala nouă*, anul I (1889), nr. 3, 15 august.

[2] *N. Iorga, critic și polemist*, *Viața românească*, anul IV, nr. 6, iunie 1909, vol. 13, p. 369.

[3] *Greutățile criticii estetice*, *Viața românească*, anul XX, vol. 73, nr. 1, 1829, p. 143—155.

[4] *Alte vremuri*, *Viața românească*, nr. 9, 1920, p. 451—452.

tr-un articol despre France — ca o filozofie menită să justifice renunțarea la inteligență, neîncrederea în progres. În sfîrșit, evocînd aceste atitudini, să ne amintim ostilitatea *Vieții românești* față de mistica gîndiristă. Pe un astfel de fond se așază lupta pe care a dus-o Ibrăileanu, în critică, pentru idei ; într-un astfel de context, capătă întreaga ei semnificație lupta împotriva estetismului.

Căci unde se desfășură mai rodnic pasiunea ideilor, decît în explicația complexă, psihologic-socială, a operei de artă ? „Critica tehnică e scurtă", spunea Ibrăileanu într-o polemică purtată în 1929 cu Zarifopol. [1] A te limita la ea înseamnă a te condamna la o procedare insuficientă; și mai înseamnă — cu vorbele lui Ibrăileanu — „un act de obscurantism", „un act împotriva culturii unui popor". Pentru că această critică exclusiv tehnică și estetică respingînd luminile pe care i le pot oferi istoria, psihologia, sociologia, „merge alături cu ura împotriva ideilor". Ibrăileanu combătea, așadar, estetismul, nu dintr-o platitudine a gîndirii, cum insinuau adversarii, ci tocmai din nevoia de a judeca arta într-un orizont larg de cugetare. Un mare scriitor te îndeamnă să-l situezi într-o rețea de relații ce depășesc programul criticii tehnic-estetice. O informație plină de tîlc, din colecția de biografii anecdotice a lui Diogene Laerțiu — cel pomenit în *Adela* — spune că Epicur s-ar fi făcut filozof din dispreț pentru ignoranța grămăticilor ; pentru că aceștia nu-i putuseră da vreo lămurire relativ la concepția lui Hesiod despre Haos. Dar chiar dacă nu reclamă explicații filozofice, poeții te obligă să-i gîndești într-o înlănțuire largă de cultură. Să reținem formula prin care Ibrăileanu definea rolul major al criticii științifice ; el o numea — și repeta aceste cuvinte — „o nebănuită pîrghie a culturii moderne". [2]

Într-o astfel de perspectivă, criticul e învestit cu o răspundere vastă, pe care n-o poate avea cînd își înțelege meseria ca un exercițiu estetizant. El devine „propagator de cultură", cum fusese Gherea, pe care Ibrăileanu îl lăuda pentru aceasta ; pentru a fi agitat idei dintr-o zonă

[1] *Greutățile criticii estetice.*
[2] *Ibidem.*

întinsă a realității, pentru „calitatea eminentă de a da continuu de gîndit“ [1]. Căci de la Gherea îi venea lui Ibrăileanu acest fel grav de a înțelege rosturile criticului. Citindu-l, ești cucerit de amploarea sensului civic pe care-l cuprind atîtea din judecățile sale : „a feri de scădere și de pervertire gustul poporului tău este un act de patriotism“, ne învăța, de pildă, Ibrăileanu prin 1920 [2]. Patriotismul vibra ca o coardă profundă în sufletul său, erorile lui poporaniste nu-l făcură niciodată să abdice de la perspectiva fundamental democratică a gîndirii sale. Ea se găsește rostită nu o dată categoric, în rîndurile de participare mișcată pe care i le-a smuls mizeria țărănimii, în luările de poziție contra fascismului. „Noi sîntem democrați și vom apăra democrația. Nici nu ne-ar ședea bine altfel : noi sîntem oameni din popor. [3]“ Iar cînd acuzații cu ifos boieresc, de proveniență maurrassiană, denigrau democrația, încercînd s-o prezinte ca pe un climat dăunător artei, el a răspuns mușcător, pe un ton de ostentativă mîndrie plebeiană : „...Dar elita socială, adică bogații, n-au gustul mai bun. Scriitorii artiști n-au fost selecționați de elită. Pe Flaubert elita socială nu l-a adoptat ca pe Marcel Prévost [...]. Pe Eminescu l-am selecționat noi, golanii, ieșiți din popor, și nu boierii ori burghezii noștri. [4]“ Delimitare tranșantă, brutală, fără posibilitate de tăgadă : în adîncul inimii sale, Ibrăileanu se simțea al poporului. Și condamnînd fascismul, arătînd „ofensa intelectuală“ pe care acesta o aduce unei țări, sufletul i se aprindea într-o elocventă văpaie : „Dar trebuie să fie cineva orb și surd — și lipsit chiar și de cea mai obscură sensibilitate — ca să nu simtă cum se apropie valul voinței celor mulți, care muncesc cu brațele și cu capul și vreau să trăiască ca oameni liberi“ [5].

Astfel de rînduri, apărute în 1926, închipuie vîrful acut al unei sensibilități care s-a afirmat și mai înainte, în

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, în *Note și impresii*, p. 158.
[2] *Literatura momentului*, în *Cultură și literatură*, p. 57.
[3] P. Nicanor & Co., *Iarăși democrația*, *Viața românească*, anul XVIII, vol. 68, nr. 10, oct. 1926, p. 116.
[4] P. Nicanor & Co, *Democrația și arta*, *Viața românească*, anul XVIII, vol. 68, nr. 11, noiembrie 1926, p. 284.
[5] *Iarăși democrația*, *vol. cit.*, p. 117.

scrisul lui Ibrăileanu. Ea l-a făcut să combată izolarea socială, „egotismul"[1] poeților decadenți, rupți de mișcarea istorică a vremii. Ibrăileanu întrebuința imperativul specificului național ca pe un îndemn spre receptivitate democratică. Cum au dovedit-o cercetările întreprinse în ultimii ani (Al. Dima, Savin Bratu, Al. Piru), teoria specificului a fost orientată, la el, într-o direcție populară, larg patriotică, Ibrăileanu a mînuit recomandările acestei teorii astfel încît să favorizeze dezvoltarea sănătoasă a literaturii noastre. El a știut să demonstreze netemeinicia pretențiilor de inovație, de progres, pe care le agitau, ca o legitimare, cele mai multe forme de decadentism. El a disociat, cu un spirit avizat, între „noul" în accepția strict temporală, cronologică, și între o noutate reală, de sens. Cînd Eliade, de pildă, profesa conservatorismul — notează Ibrăileanu în *Spiritul critic...*[2] — el se comporta ca „un novator exagerat", reacționarismul său fiind o doctrină importată de aiurea. Inovație și reacționarism sînt, așadar, noțiuni care nu-și refuză apropierea. Și criticul pune în evidență în studiul *Poezia nouă* — „nou" are aici accepția de „modernist" — viciul raționamentului potrivit căruia această poezie „este superioară celei vechi, prin definiție, însemnînd un progres în dezvoltarea literaturii, căci omul nu stă pe loc, ci merge înainte ; senzația se ascute, sentimentul se rafinează, sufletul se complică, limba se perfecționează..." Orice elev de liceu, spune Ibrăileanu, „va ști să arate că aici e vorba de o confuzie între schimbare și progres. El va ști să arate că aici se mai face o confuzie între știință și poezie". Căci dacă „știința unui deceniu, chiar a unui an, chiar a unei luni, e superioară științei deceniului, anului, lunii precedente"[3], nu tot așa se întîmplă cu arta. Simplul fapt al situării mai sus pe scara timpului nu constituie un coeficient de valoare pentru opera de artă. Meditînd asupra acestei idei înțelepte, pe care și astăzi unii o ignoră, nu poți să nu-ți aduci aminte de felul în care văzuse Lenin aceeași problemă : „De ce să ne închinăm în

[1] P. Nicanor & Co, *Curentele literare și criticii*, *Viața românească*, nr. 2, 1913, vol. 28, p. 263.
[2] V. p. 56 și 209.
[3] *Viața românească*, nr. 6, 1922, vol. 49—50, p. 440.

fața a ceea ce este nou ca în fața unui zeu, căruia trebuie să i te supui numai pentru că «este nou» ?".

Nu numai noutatea singură nu e un semn de progres, dar ostentația noutății, goana după inovație, avangardismul frînează progresul. „Amatorii de noutăți cu orice preț, — observă cu sagacitate Ibrăileanu, în alt studiu [1] — se cred foarte înaintați și revoluționari. Și totuși sînt reacționari, căci «reacționarismul» nu e, nu poate fi altceva decît ceea ce împiedică progresul. Și «noutățile» acestea — nefiind o contribuție reală la îmbogățirea realității naționale, mai mult, enervînd mereu mișcarea literară, producînd confuzie în public, stricîndu-i gustul, abătînd unele energii de la adevărata literatură, sînt piedici în calea progresului și deci reacționare."

Dar gîndirea lui Ibrăileanu pierde cînd e transcrisă în excerpte. A o urmări în funcționarea ei determinată e mult mai relevant decît a alcătui un tabel sistematic al ideilor lui generale, așa cum s-a făcut de mai multe ori în ultimii ani. Originalitatea lui nu stă în planurile mari ale ideologiei sale estetice ; o cercetare în spirit *sourcier* precum aceea, recentă, foarte informată, a lui Al. Piru, îl face pe Ibrăileanu să apară dator, sub acest raport, unor esteticieni destul de mărunți (Paul Stapfer etc.). Pasionant, la Ibrăileanu, este să-i urmărești însăși procedarea critică ; să desprinzi efortul neobosit spre concret, pe care-l vădește această critică, în ciuda faptului că nu este slujită impecabil de calitatea expresiei. Nu e o critică a portretului sintetic, ci a problemelor în mănunchi inextricabil, copios răsucite analitic. În retortele criticului, abstracțiile nu alunecă improductiv una pe lîngă alta, ci din interferența lor se adună tenace un cristal țepos, cu multe fețe, care-i tocmai obiectul căutării, vreau să spun concretul. Pagina n-are perfecție, dar cunoaște o mișcare în același timp răbdătoare și vioaie [2], care provoacă plăcere la lectură. E adevărat, a apuca strîns, dintr-o dată, lucrurile, ar fi mai spectaculos ; Ibrăileanu nu taie franc, cu un gest su-

[1] *Influențe străine și realități naționale*, *Viața românească*, nr. 2, 1925, vol. 61, p. 282.

[2] Zarifopol găsea în spiritul lui Ibrăileanu „o minunată combinare de răbdare cu vioiciune" (recenzie la vol. lui Ibrăileanu, *Viața românească*, anul 22, vol. 81—82, nr. 1—3, ian.—martie, 1930).

perb, nodul gordian al chestiunilor de care se apropie. Dar dacă nu știe folosi surpriza atacului direct, critica lui exploatează, în mișcările ei de învăluire, o capacitate incontestabilă de a simți pe dinăuntru ansamblul unei literaturi. Ibrăileanu este întîiul critic care caută să pătrundă literatura noastră în intimitatea mersului ei istoric.

Căci, la vremea lui, Gherea, propunîndu-și să raporteze literatura noastră la direcțiile mari, europene, ale scrisului contemporan, ignorase nevoia de a articula și în interior inelele continuității istorice. Ibrăileanu a înțeles această nevoie ; împotriva modernismului — care o nega insolent și ușuratic — el a apărat tradiția constituită prin aportul scriitorilor valoroși din trecut. „Nou" — spune el în *Influențe străine și realități naționale,* referindu-se la așa-numita „poezie nouă" — „a fost și este o etichetă care înseamnă : în afară de curentul cel mare al literaturii naționale". În acest curent Ibrăileanu a stat temeinic, chiar dacă unele judecăți i-ar fi arbitrare. Și nu e vorba la el, ca la Nicolae Iorga, de un romantism al tradiției ; pozitiv și lucid, Ibrăileanu, căuta să așeze creația contemporană în perspectiva valorilor fundamentale ale trecutului nostru. Făcea, în fond, un gest de clasicitate. Și se deosebea, prin aceasta, de Eugen Lovinescu [1], care se fixase într-un relativism dispus să minimalizeze mai toată strădania literară a precursorilor. Invers decît te-ai aștepta, Lovinescu, format la școala umanităților, și-a propus un ideal de modernitate intolerantă, parcă spre a spăla rușinea că este clasicist ; în timp ce Ibrăileanu, care avea lacune de cultură mai ales în sectorul clasic, a năzuit să adere la substanța profundă a literaturii mari din trecut. De aceea, scientistul Ibrăileanu este mai clasic decît clasicistul Lovinescu.

În monografiile sale despre Alexandrescu și Negruzzi, acesta din urmă părea să execute fără participare o obligație neplăcută, un pensum universitar. Dimpotrivă, *Spiritul critic în cultura românească,* opera lui Ibrăileanu,

[1] Paralela dintre ei se impune constant, de vreme ce luptele literare i-au opus mereu unul altuia : o notă a *Vieții românești,* din 1911, îl numea pe criticul bucureștean „inevitabilul d. Lovinescu" (P. Nicanor & Co, *Iarăși poporanismul,* vol. 23, nr. 9, 1911).

este o carte scrisă cu vervă sclipitoare, cuprinzînd întîia reabilitare de răsunet adusă literaturii de la 1848. Ea repară nedreptatea care se făcuse acestei literaturi, disprețul interesat cu care o acoperise junimismul. Oricît ar fi de discutabilă schema volumului, oricît am găsi aici concesii față de liberalismul burghez, el marchează un moment de seamă în luptele de idei de la noi. E drept, cu cîteva luni înainte de apariția primelor capitole ale lucrării, Ovid Densusianu atacase și el deschis, chiar mai acerb, în *Viața nouă* [1], legenda junimismului, restabilind cîteva adevăruri pe care zelatorii *Convorbirilor literare* le făcuseră uitate. La lumina textelor directorul *Vieții noi* arăta că rolul jucat de junimiști în literatura noastră a fost mult mai mic decît au declarat-o ei întotdeauna. Precedată de asemenea contribuții, scrierea lui Ibrăileanu rămîne o pledoarie strălucită pentru integrarea în cultura noastră a epocii dinaintea lui Eminescu. Chiar dacă, ulterior, Ibrăileanu n-a dat o istorie întreagă, sistematică, a literaturii române, scrisul său degajează un fel esențial, profund, de a simți realitățile culturii noastre.

Cu Eminescu, pasiunea lui capitală, criticul s-a întîlnit și aici, pe terenul acestei sensibilități vibrante pentru ceea ce este specific și tradiție nobilă a culturii noastre. Dar s-a întîlnit și în alte similitudini, în lipsa de interes pentru decorul social, în patriarhalitatea stilului de viață pe care și-l dorea. Intelectual care se cufunda total în lecturi, care-și știa pînă la epuizare cărțile preferate, el nu observa cum cresc năpăditor bălăriile, în grădina sa, încîlcită precum aceea din *Sărmanul Dionis*. O descripție pe care ne-a lăsat-o Sanielevici pomenește despre baldachinul pe care și-l amenajase deasupra patului, pentru a se feri de molozul ce cădea din tavan ; amîna reparația plafonului, negăsind putere s-o întreprindă. Căci polemistul energic care era Ibrăileanu n-avea inițiative de acțiune practică imediată. Stînd ziua cu ferestrele oblonite, veghind nocturn, pierduse ingenuitatea gesturilor practice curente. Și, mai ales, — dincolo de ciudățenia traiului său de bolnav —, într-un plan mai înalt, el suferise o pierdere cu mult mai gravă. Căci îndepărtîndu-se de marxism, de

[1] *O legendă literară*, august-septembrie, 1905.

idealurile luptătoare ale tinereții sale socialiste, el nu mai știa să creadă neclintit în eficiența acțiunii, a *practicii istorice*. Pierduse bucuria acestei încrederi, ajunsese — sub influența lui Stere — să vadă în socialism o țintă inaccesibilă, o chemare inoperantă. Părăsind tabăra clasei muncitoare, acceptase iluzia mic-burgheză a „democrației rurale", pe care o vehicula poporanismul și pe care altădată, în *Darwinismul social* [1], el o denunța lucid ; își refuzase idealul infailibil optimist al socialismului, își refuzase, așadar, singura perspectivă teoretică aptă să deschidă căi sigure și largi, de neînlocuit, practicii istorice. Greșeala lui nu este regretabilă numai pentru că, alături de Stere, el a rupt cîteva lănci în favoarea poporanismului politic, dar și pentru că ea l-a apăsat, răsucindu-i într-un fel întreaga ființă interioară. Fără putința de a se aplica la înfăptuirea științifică a unei lumi mai bune, spre un ideal social de neegalat, fără putința de a se desface radioase în afară, elanurile sufletului său generos s-au văzut capturate tot mai adesea în tunelul fără sfîrșit al autoanalizei. Ceea ce nu s-a întîmplat fără un sentiment de nefericire. Căci sfredelind introspectiv adîncurile vieții sufletești, Ibrăileanu o făcea cu anume nostalgică melancolie, cu o febră niței dureroasă. Acest suflet entuziast nu-și putea spune, precum Benjamin Constant, că „cea mai bună calitate pe care i-a dat-o cerul e aceea de a se amuza de el însuși". Romanul lui, *Adela*, ne arată autoanaliza devenită, din voluptate a cunoașterii, uzură dureroasă pentru suflet.

Fericirea e aici, lîngă eroul cărții, lîngă acest om cu tîmplele cărunte care se numește Emil Codrescu. Dar el nu întinde mîna s-o oprească, n-are curajul gestului încrezător și simplu. Și nu pentru că a rămas o clipă interzis, tulburat de ivirea ei prea neașteptată, ca bărbatul din *Asia* lui Turgheniev ; nu pentru că a înțeles, doar cu o clipă mai tîrziu decît trebuia, că iubește. Dragostea sa, crescînd invadator, el și-a urmărit-o cu ochiul clinicianului ce redactează o foaie de observație. Dar îl reține obstacolul, pentru dînsul implacabil, enorm, al diferenței

[1] *Critica socială*, anul I, nr. 6—7, mai-iunie și nr. 8, iulie-august 1892.

de vîrstă, al celor 20 de ani care-l separă de Adela ; și, dincolo de acesta, un exces bănuielnic, care-l face să se cufunde la infinit în întrebări, să alunece pe spirala lor pînă la scrupulul steril al analizelor gramaticale. Adela i-a privit o fotografie de cînd avea douăzeci de ani și a spus cu un aer de expert, cu toată hotărîrea : „E mai bine acum, da, e mai bine". „E mai bine — se întreabă bărbatul — că nu sînt un tînăr insignifiant, ori figura mea e mai «bine» acum ?" Burghiul analizei rotindu-se ingenios, omul a ajuns să se întrebe dacă într-o frază a femeii, „«bine» e adverb ori adjectiv". Emil Codrescu e nefericit, pentru că ignoră abandonul simplicității. În momentul decisiv, cînd Adela îl întreabă de ce natură este sentimentul lui pentru ea, și dînsul nu vrea să mărturisească, să pronunțe cuvîntul teribil, găsește, răspunzînd, această formulă ambiguă : „un sentiment foarte curios". La care Adela îi dă o replică bruscă, aproape ofensată : „ — Adică bun de pus la muzeu ?" Ea simte, în vorbele, în conduita lui, analiza psihologică substituindu-se jignitor vieții ; ea simte că reflexivitatea și abuzul de autoanaliză i-au creat acestui om o crispare defensivă față de realitate. În cartea lui Ibrăileanu analiza nu este numai o metodă, pe care romancierul o mînuiește cu admirabilă precizie, pentru a înfățișa oameni și trăsături de caracter ; ea nu servește numai ca instrument, precum, să zicem, în romanul clasic de analiză care este *Adolphe*. Aici ea însăși devine *obiect* pentru romancier. Interesîndu-ne de soarta lui Codrescu, ne interesăm de soarta unei atitudini a spiritului, a atitudinii analitic-introspective. Roman de analiză, dar și roman al analizei, *Adela* este, în acest sens, o carte de critic.

Însă o carte trăită, crescută, așadar, din contemplarea fecundă a vieții, nu fabricată după planuri seci. Să nu ne înșele cîte o vorbă a lui Codrescu, cîte o referire la „experiența de psihologie" de care e curios, la început, cînd o întîlnește pe Adela devenită femeie ; Ibrăileanu nu s-a inspirat, nici vorbă, din Bourget, cum declara un articol ireverențios de prin 1933 [1], și a te gîndi vreun mo-

[1] Octav Șuluțiu *(Iar tineri și iar bătrîni, România literară*, nr. 83, 14 oct. 1933), care mai susține că, în materie de roman psihologic, Ibrăileanu e un imitator al lui Anton Holban !

ment la *Discipolul* în legătură cu *Adela*, e lipsit de sens [1]. Această carte delicată nu-i o compunere „cu teză", ci are timbrul inefabil al vieții. Ce frumos, cu ce mișcare spontană și nudă crește romanul, pe măsură ce eroul se prinde tot mai mult în dragostea pe care și-o refuză, pe măsură ce arde tot mai zbuciumat în această cămașă a lui Nessus ! Cum gîfîie jurnalul, cînd notează, în termeni clinici, explozia sentimentului ! „Criză. Paroxismul crizei. Simptomele nu lasă nici o îndoială : o lovitură ca de pumn în inimă, cînd apare. Paralizia inteligenței, cînd mă atinge din nebăgare de seamă. Senzația căldurii ei fizice, de la distanță." Ritmul scrierii, rînd pe rînd lent și agitat, se modulează fericit, dîndu-i aspectul lucrurilor care s-au zămislit organic. Culminațiile capătă frumusețe de poezie, rămînînd strictă observație ; într-atît autorul și-a trăit cartea : „Cînd ne-am despărțit, mîna îi era fierbinte, avea temperatura corpului ei întreg. Mi-a rămas în palmă impresia mîinii ei (impresie reală ori halucinație tactilă ?). Ca să n-o pierd, am ținut mîna închisă, am deschis poarta și ușa casei cu mîna stîngă..." Și iată un lucru paradoxal, menit să infirme categoric teoria care neagă criticilor capacitatea de a crea în ficțiune : autorul e mereu fin cînd stă în zona imediată a vieții, cînd o captează senzorial ; cînd intuiește palpitarea intensă de viață care se ascunde în dragostea eroului și în figura suavă a Adelei. Dar tonul cărții coboară, devine nițel plat, cînd Ibrăileanu îl pune pe Emil Codrescu să etaleze abstracții despre „genul speciei" și „voința de a nu muri". Tot astfel, dilema cuprinsă în *Adela* e infinit mai elevat gîndită în roman decît într-o expunere făcută de Ibrăileanu cu mijloace teoretice, în anii chiar cînd își scria cartea. Într-un

[1] Nu pricep, mi se pare ininteligibilă, apropierea pe care o face Al. Piru *(Opera lui Ibrăileanu*, p. 199), cînd scrie despre Emil că, în excursii, „își păstrează mereu calitatea de «discipol» cu care l-au investit atît Rousseau cît și Bourget". Despre abilul romancier francez, Ibrăileanu o pune, de altminteri, pe Adela să pronunțe această judecată, care-i pătrunzătoare sub aspectul ei de comică impertinență : „Aista se apropie, în adevăr, ca de niște sanctuare nu numai de femei, bineînțeles dacă bărbații lor sînt bogați, dar și de mobilele din saloanele lor. Și nici la rochii nu se pricepe, cum pretinde el. Se pricepe mai bine cusutoreasa mea."

articol semnat *Un realist* și apărut în 1925 [1], criticul punea problema dragostei între oameni de vîrste disproporționate și persifla sceptic soluțiile optimiste date de niște romancieri francezi, ori, la noi, de Duiliu Zamfirescu. Dar, sub pretextul „realismului" — al lucidității — el adopta un ton de ironie cam groasă, surprinzător la un om care în acel moment zugrăvea atmosfera de rară sensibilitate din *Adela*. Acestui om delicat, ca și eroului său din roman, nu-i ședea să pozeze în cinic dezabuzat. „O, filozofule al «materiei și forței»!" [2], își zice amar Codrescu în ultima pagină a cărții, cînd Adela a plecat pentru totdeauna, cînd el rătăcește cu inima grea de mărturisirea pe care n-a făcut-o; cînd atinge înfiorat locurile unde stătuse ea, cînd ar voi să șadă un moment pe patul ei, dar i se pare că ar comite o îndrăzneală irespectuoasă, un abuz grosolan. Delicatețea lui timidă nu se îmbrăcase niciodată bine în cinismul unor declarații vulgar pozitiviste. Emil Codrescu este mai *el* — și mai elevat — cînd se lasă prins de notația acută a dragostei decît atunci cînd ține un limbaj de abstracții menit să demistifice amorul, să-i smulgă coroana de miraje, să-l reducă la o brutală manifestare a instinctului. Amintirea paginilor despre iubire din Schopenhauer revine de mai multe ori în jurnalul eroului, care se refugiază în astfel de idei ca să se apere de cotropirea dragostei. Însă în vecinătatea rîndurilor de notație vibrantă, nemijlocit analitică, ce alcătuiesc mai toată cartea, cele cîteva pasaje unde Codrescu evocă „geniul speciei" par oarecum deplasate, ba chiar uneori ieftine. Concupiscența se vădește mai pură decît inteligența care vrea s-o alunge. În acest roman scris de un critic, viața — și zbaterea ei impetuoasă — e mai nobilă decît elementul livresc.

Cu alte cuvinte, cartea sună mai delicat unde e mai directă, mai naivă: naivă, adică avînd gravitatea vieții. Împrejurările descrise aici, Ibrăileanu le-a plasat în vremea adolescenței sale, destul de departe de noi, dacă ne

[1] *Idealism*, *Adevărul literar și artistic*, anul VI, nr. 24, 19 iulie 1925.

[2] Büchner, la care face aluzie Codrescu, adresîndu-și ironic această apostrofă, fusese o lectură frecventă și în tinerețea lui Ibrăileanu.

gîndim că acum, în 1961, sînt 90 de ani de la naşterea sa. El a dăruit cărţii, anume — cum a declarat-o singur — un aer uşor desuet; asta, însă, nu vrea să spună sentimental. Fiindcă metoda lui de observaţie exclude înduioşarea moale; dacă sînt în roman pagini care cîntă, timbrul lor e elegiac, nu sentimental. Cînd caracterizează muzica pe care o produce la pian Adela, lui Ibrăileanu i se întîmplă să scrie afectat. Însă experienţa trăirii înseşi a eroilor are, în carte, ceva dintr-o muzică profundă. „În acest moment începu trecutul", spune răscolitor Emil Codrescu, în clipa în care Adela a dispărut după orizont; „ca o muzică de pe alte tărîmuri, reflectată într-un ecou, erau toate cîte se petrecuse în zilele fierbinţi ale verii, care trecuse şi ea..." Bucuriile se retrăgeau în trecut, omul rămăsese într-o existenţă ruptă şi goală; şi avea nevoie de prezentul indefinit al iubirii. Ca şi sufletul eroului său, gîndirea lui Ibrăileanu se zbătea spre un prezent etern, care e dimensiunea adîncă a vieţii.

*1961*

# G. CĂLINESCU

## A ȘTI CU ELEGANȚĂ

Rememorăm, de cîteva săptămîni, succesele pe care le-a cunoscut critica de la noi, în ultimul an, ne oprim asupra volumelor apărute în 1957. În răstimpul acestui an, G. Călinescu n-a scos nici o carte. Dar numele său se cade să stea la loc de cinste într-un asemenea bilanț. Fiindcă e o mîndrie, pe care nici un critic adevărat nu și-o va ascunde, aceea de a-i fi contemporan : de a ști că acest mare intelectual lucrează pentru gloria breslei noastre. De a-l vedea risipind lumini peste tărîmurile teoriei estetice, ori epuizînd, în studii masive, materia unor capitole întregi de istorie literară. Nimeni, dacă-și merită numele de critic, n-a trecut nepăsător pe lîngă exemplul acestei activități.

„Exemplu" — poate nu e bine zis. Căci o pildă se lasă nu numai meditată, dar și urmată. Iar scrisul academicianului Călinescu are originalitatea acută a lucrurilor pe care le simți sortite să rămînă pentru totdeauna unice. Sau, cînd sînt imitate, să denunțe violent contrafacerea.

Stă în natura exercițiului critic curiozitatea. Ea-l stimulează și îl susține. Totuși, criticii par îndeobște oameni care mai degrabă cunosc, decît sînt curioși să cunoască. G. Călinescu e, însă, altfel : el arată curiozitatea celui ce vine în contact întîia oară cu opera de care se ocupă. Alți critici lasă să se întrevadă elaborarea lentă a intuițiilor lor. G. Călinescu descoperă, parcă, numai sub durata

lecturii. El știe enorm ; dar știe mai ales să se așeze în regimul sufletesc al surprizei.

Cine e sigur că va descoperi spontan sensuri noi nu se teme că apucă pe drumuri sterpe. Nu se ferește să abordeze aspecte, s-ar zice, de la sine înțelese. Cînd a iscat din stînca aridă un izvor neașteptat, criticul nu zăbovește, nu face caz de noutatea formulărilor sale, merge direct, rapid, înainte.

Obișnuit, noi alunecăm peste punțile pe care ni le alcătuiește bibliografia existentă. Progresăm ca un călător care-și consultă pas cu pas harta. Deseori, însă, — în cutare „optimist", de pildă — G. Călinescu îngrămădește referințele bibliografice în capul articolului ; le enumeră cu scrupulul unui student care-ar anunța, la începutul unei lucrări de seminar, titlurile consultate. Procedează astfel ca să se simtă apoi liber să înainteze cu un gest franc și o căutătură ingenuă.

Unei astfel de călăuze îi este îngăduit să te forțeze la marșuri grele. Tot mai mult, în ultima vreme, profesorul se arată aplecat spre descripția răbdătoare, exhaurientă. O desfășoară în studii ample, acela, de exemplu, despre Sainte-Beuve, dar și în articole scurte. Descriere strictă, demonstrație de exactitate : dar nu e îndreptățit s-o încerce decît acela dăruit cu harul de a preface în continent virgin pămînturile, oricît de familiare, pe care le străbate. Altminteri, rezultatul rămîne dezastruos. Lecția aceasta de austeritate e înterzisă cui nu cunoaște prețul eleganței. Cui nu știe să despice masa compactă a descripției, cu fulgerul unei metafore. Profesorul Călinescu reabilitează o metodă devenită acum cîțiva ani — cînd căzuse pe mîini nedibace — o calamitate a criticii.

„Curioși, neprevăzuți, neobosiți, prompți pentru orice subiect — îi îndemna odată Sainte-Beuve pe critici — să fim în felul nostru ca acel tiran, care, în palatul lui, avea treizeci de camere : și nu se știa niciodată în care se culcă". Proteic, G. Călinescu trece cu grație de la studiul grav la dialogul în ton de comedie. Nu închină — ca Luchian, cel care-a creat genul — un elogiu mușteI : dar imaginează dialoguri între melci, scoici și lilieci : pune să vorbească țestoasele, purecii și alte lighioane. La păsări îi place voioșia, asemenea cu a copiilor. „Omul adevărat — chiar zice

într-un rînd criticul — trebuie să fie încrezător în viaţă ca un copil." Pluteşte mereu în *Cronica optimistului* o atmosferă juvenilă şi alegră. Autorul respiră bucuros „un frig de stele". Viaţa i se deschide ca „un suiş perpetuu, creştere şi apoteoză". Îl ispiteşte şi atunci cînd scrutează opera de artă. Tot mai des, ca să ajungă la analiza ei, navighează pe întinderile largi ale biografiei. Criticului îi place să devină moralist şi istoric ; din cărţi scoate reflecţii despre firea omului de totdeauna, dar mai ales de azi. Gîndeşte într-una asupra epocii pe care o trăieşte ; pe care o răsfrînge în spiritul său cuprinzător, cu elanurile ei vaste şi cu ambiţiile ei nobile.

*1958*

## *PORTRET ÎN MERS*

Sînt omagii care se cer perpetue şi n-au nevoie de hazardul calendarului. Sînt prezenţe cărora le putem doar convenţional asocia împrejurarea unei aniversări. G. Călinescu reprezintă o astfel de mare prezenţă ; o prezenţă al cărei exemplu ni se dăruieşte oricînd spre meditare. Căci spectacolul uimitor şi fulgurant al intelectului său ne lasă mereu să desprindem o lecţie de gîndire. Acest spirit ce pare, înainte de toate, ingenios ori chiar paradoxal, stăpîneşte un secret pe care trebuie să-l învăţăm cu toţii : el ştie tăia franc, cu un gest superb, nodul gordian al problemelor de care se apropie. El ştie, ca nimeni altul, să meargă direct spre opera de artă, ca s-o apuce strîns dintr-o dată. Produce totdeauna o impresie de surpriză, tocmai fiindcă nu se teme să pară comun. Mărturii pentru aceasta ? Iată una, revelînd gîndirea solidă din care-a izvorît *Enigma Otiliei* : „În roman o cît mai mare banalitate, ca metodă, e o poziţie de lucru mai fertilă".

Erudiţia academicianului Călinescu e mai presus de orice îndoială : dar nu ştiu erudit care, după ce a poposit îndelung printre stive de tomuri, să poată sta drept precum dînsul în faţa materialului cercetat ; care să pară că merge cu pieptul gol, liber de acea funestă armură, în

care se ascund savanții bîntuiți de „obsesia bibliografică". Cum singur a spus-o, în jurul său adună cîteodată o „documentare monstruoasă". Dar profuziunea documentară e aici mai mult un mijloc rafinat pentru a obține culoare și atmosferă. Niciodată în opera lui G. Călinescu, opinia personală a criticului nu șovăie, fricoasă, gata să se împiedice în stîncăria ciclopică a informației. Chiar dacă se arată, repede, pentru o clipă, ea pășește cu alegră siguranță.

Hărnicia lui este exemplară. Își impune o absolută punctualitate, zicîndu-și că n-avem voie să întîrziem cînd soarele însuși nu întîrzie pe cer în nici o dimineață. Să ne amintim rîsul său usturător la adresa inactivității pretențioase, pe care o constata cu peste două decenii în urmă, în rîndul multor specialiști ; atunci cînd, nemulțumit de atîtea rosturi rele ale culturii noastre, „optimistul" de azi era silit să-și certe contemporanii ca un „mizantrop". Bineînțeles, „leneșul intelectual" nu putea fi extirpat din cuprinsul culturii noastre, cum îndemna profesorul Călinescu, înainte ca însuși climatul acestei culturi să se prefacă radical. În așa fel, încît să se împlinească și această exigență, pe care G. Călinescu a onorat-o întotdeauna și pe care, încă de mult, de pildă prin 1939, o formula explicit : „Omul de cultură adîncă trebuie să fie și un jurnalist în sensul bun al cuvîntului, adică un educator de minți". Pentru umanistul G. Călinescu, rîvna proprie veritabilului cărturar nu seamănă nicidecum cu o glacială acumulare de cunoștințe. Tinerilor, în primul număr al *Jurnalului literar* din 1939, el le propunea „să se înflăcăreze de idei generale și de creația artistică". Asta a încercat constant G. Călinescu : „a capta la marea cultură pe cît mai mulți" dintre tineri ; „a înlocui pe bardul analfabet de pînă mai ieri", printr-o conștiință artistică matură ; „a face din poeți niște scriitori, adică niște tehnicieni, a face din scriitori niște cărturari..." „Ne trebuie — declara el, tot în 1939 — o temperatură intelectuală mai ridicată."

Și ne mai trebuie mîndria operelor pe care le zămislește poporul nostru. Dacă vrem să înfăptuim „un secol de aur", să avem orgoliul patriotic al muncii noastre ; să trăim „sentimentul cetății". Aceste nobile îndemnuri,

vechi de cîteva decenii, sînt năzuințele unui intelectual „visător de marea existență“ și, prin aceasta, contemporan cu viitorul. De aceea, el participă, în primele rînduri, la uriașa faptă de cultură pe care o prilejuiește socialismul ; de aceea, laudă vibrant înnoirile. De mult, academicianul G. Călinescu și-a cîștigat dreptul de a lansa tineretii această superbă provocare : „Eu sînt mai tînăr decît mulți tineri !“

*1964*

## *EFIGIE*

Nu se poate strînge în cuvinte pierderea fără margini care ne încearcă astăzi. Din opera lui George Călinescu, am învățat sensul grandiosului, pentru noi *Istoria literaturii române* n-a fost doar o carte de studiu, ci o carte de prelungă visare, ea chema infailibil spre înălțimi imaginațiile noastre tinere. Cele mai ambițioase visuri ale minții noastre se roteau cu aripa întinsă în spațiul imens, exaltant, de asociații și nebănuite perspective, pe care îl deschidea această lucrare. Peste timiditățile scientismului, G. Călinescu a reabilitat marele romantism în critica literară. În cercetări efectuate cu metode moderne, de o precisă luciditate, el a adus un suflu hugolian. Nimeni n-a abordat capodoperele cu o mai perspicace franchețe, el interoga geniul cu un gest direct, încrezător, reunind într-o sinteză fulgurantă imediatul și inaccesibilul. Astfel, rămînînd riguroasă, critica urca în mitologie, marii creatori se înfățișau ca niște existențe în același timp concrete și fabulos sublime.

Îi plăcea să poată exclama triumfător : „Nasc și la noi monumente !“ Scrisul său reprezintă un efort enorm de-a evita culturii românești complexele provincialismului. Sub ochiul lui pătrunzător, creația poporului român își revela nu o dată virtualități și dimensiuni universale. Această intuiție a dăruit accente de surprinzătoare acuitate criticii noastre : din izvoare de străveche cultură, el

a extras o tinereţe inepuizabilă, care s-a infuzat pe zone largi ale intelectului românesc. Cum după Eminescu nu s-a mai putut face poezie fără a ţine seama, într-un fel sau altul, de marele lui exemplu, tot astfel nu numai critica literară, dar în genere ştiinţele spiritului nu pot ignora astăzi, la noi, disponibilităţile nebănuite, create de G. Călinescu expresiei intelectuale.

Apariţia lui în cîmpul criticii, prin magnificul debut care a fost biografia eminesciană, marca o dată în cultura noastră. Avusesem pînă la el oameni sensibili şi esteticieni şefi de şcoală literară, dar se ivise criticul de mare anvergură, pe care bătrînul Ibrăileanu îl saluta fericit şi modest, ca pe un succesor mai înzestrat.

Dar dispariţia lui, după atîtea strălucitoare opere — cum s-o vestim ? Ne-ar trebui puterea liniştită şi grandioasă care te cutremură în ultimele rînduri din *Viaţa lui Mihai Eminescu* : acel neuitat sunet de orgă rostind stingerea unui astru.

*1965*

Scanned with OKEN Scanner

Fiindcă Pavel Dan a scris și narațiuni mai întinse, vorbim uneori despre proza lui ca despre aceea a unui nuvelist. Însă în ochii scriitorului aceste narațiuni însemnau mai degrabă o preparație pentru opera pe care rîvnea s-o realizeze, pe care o pregătea de ani de zile : primul său volum trebuia să fie un roman cuprinzător al Cîmpiei ardelene. Într-o asemenea carte și-ar fi aflat, desigur, loc multe din paginile unde Pavel Dan zugrăvise neamul Urcanilor, povestindu-le certurile și traiul înveninat. Căci, frumos încheiate, redactate parcă definitiv, rotunjite în expresia lor stilistică, asemenea scrieri sînt totuși mai puțin nuvele și mai degrabă porțiuni dintr-un circuit epic mai întins. Personajele nu-și epuizează substanța pe parcursul narațiunii și, de pildă, conflictul din *Urcan bătrînul*, cearta iscată de rapacitatea tinerilor care încearcă să-și spolieze părinții, smulgîndu-le pămîntul, se consumă înainte de a le da eroilor putința să-și desfășoare întreaga ființă sufletească. La sfîrșitul scrierii, pe Lodovica o simțim disponibilă și pentru alte experiențe, în stare să treacă prin împrejurări imprevizibile ; n-ar fi, adică, stînjenită într-un roman.

Schițe scurte ori narațiuni pe care le-am putea considera episoade ale unui roman, încă nescris — cartoane — studiu pentru o mare compoziție, cum le numea G. Călinescu, — bucățile adunate în volumul de *Scrieri alese* ale lui Pavel Dan par, de asemeni, a-și propune mai



Scanned with OKEN Scanner

puțin construcția unor tipuri și mai mult crearea unei atmosfere. Nu e vorba numai de piesele în care prozatorul evocă starea de spirit a „dezrădăcinaților", străini în ambianța orașului, văzut sistematic ca un mediu mistuitor de energii și elanuri. În paginile, incomparabil mai viguroase, închinate lumii rurale, se simte un ochi proaspăt, care a știut să adune observații pătrunzătoare asupra oamenilor. Dar acești oameni sînt adevărați mai ales prin chipul în care participă la o anume realitate colectivă, aceea a familiei ; personajele sînt cuprinse efectiv în această unitate de viață, în atmosfera ei. Nu indivizii trăiesc în cadrul familiei, ci familia trăiește în ei, în așa fel încît ceea ce ți se imprimă în memorie, după lectură, este tocmai atmosfera ei, mai totdeauna sfîșiată de vrajbe, totuși stăruitoare ca o prezență de neuitat.

Unitatea de familie poate spori tragicul unui conflict. Prizonieri ai aceleiași celule sociale, eroii lui Racine — remarca Giraudoux — se cunosc pînă în fundul sufletului ; patimile nu se pot ignora și oamenii își află astfel barată orice încercare de a se elibera din constrîngerea conflictului. Însă în proza lui Pavel Dan, deși oamenii mor adesea și se povestesc de mai multe ori înmormîntări, conflictele nu-s tragice. Cînd un ins ca Toader din *Priveghi* cade răpus de cîinoșenia celor din preajma sa, a nevestei bogate și a fetei, rele ca niște aspide, el nu schițează vreo rezistență. Prea pasive, atare firi nu pot furniza eroi tragici, chiar atunci cînd moartea lor stîrnește durere. Bătrînii, pe care Pavel Dan îi învăluie de obicei în unda unei poezii melancolice, se sting și trăiesc în afara înfruntărilor dure în care sînt angajați de obicei oamenii, lacomi de avere și dîrji, din aceste scrieri. Moartea nu e termenul unui conflict, ci un eveniment care, asemenea unui reactiv, declanșează în cei din jur gesturi semnificative. Egoismul feroce, indiferența inumană, avariția sordidă a „gazdelor", a bogaților din neamul Urcanilor, ori din acela al Todoricăi, se rostesc, nu cu mai multă sinceritate, cum s-a spus, ci într-un chip mai sezisant, tocmai pentru că vin în contradicție violentă cu virtuțile pe care s-ar cuveni să le arate personajele într-o asemenea împrejurare. Insensibili față de gravitatea



Scanned with OKEN Scanner

morții, oameni de felul acestora se arată hidoși. Nu însă comici. Cînd Lodovica și cu ai săi se fac de rîs în fața satului pentru că nu s-au îndurat să pregătească destui colaci și vinars, pe care să le dea pomană peste „copărșeu", ei nu sînt ridiculi. Și aceasta, tocmai pentru că zgîrcenia Lodovicăi, mai puternică decît orgoliul lor de „gazdă mare", nu caută prea mult să se disimuleze. Fondul real nu-și dă mare osteneală pentru a se ascunde sub o aparență falsă. În natura eroilor este prea puțin loc pentru un contrast comic și autorul e amenințat să devină strident cînd, în *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*, încearcă a-l îngroșa, subliniind de cîteva ori ironic ipocrizia unor gesturi ale Lodovicăi. Egoismul ei este îndeobște grav, puternic și sfidător în impudoarea lui odioasă. De altminteri, cînd vrea să fie franc satiric, în *Intelectualii*, de exemplu, scriitorul eșuează. Tonalitatea afectivă a celor mai multe pagini ale lui Pavel Dan e amărăciunea. Cum semnala Florian Potra —, rîsul său e uscat, umorul sumbru. Scriitorului îi place chiar să imagineze convorbiri, aceea dintre Filimon și Sfîntul Petre, ori aceea dintre șoarecele și mortul din groapă, învăluite într-un umor trist, mărturisind participarea sa compătimitoare la suferințele celor năpăstuiți și buni.

De altfel, și atunci cînd nu relatează la persoana întîi, cum se întîmplă uneori, Pavel Dan nu se distanțează față de cele povestite. Chiar cînd e „impersonal", el se așază parcă în curentul însuși al faptelor, înotînd în mijlocul lor, și nu le observă de pe lături ; e și acesta semnul unei vocații de romancier pe care moartea timpurie a prozatorului a împiedicat-o să se realizeze deplin. Poate s-ar găsi aici și o deosebire între atmosfera scrisului său și aceea a lui Slavici, de care Pavel Dan a fost apropiat cu insistență excesivă. Autorul *Marei* simulează a fi cu ingenuitate la nivelul eroilor săi, folosindu-se de oralitatea stilului, pentru a părea că se confundă cu ei, dar de fapt își menajează totdeauna putința de a-i judeca înțelept. Faconda de care pomenea odată acad. G. Călinescu ascunde nu știu ce maliție, aparența de oarecare platitudine ascunde o inefabilă savoare. Pavel Dan însă e mai



Scanned with OKEN Scanner

direct și mai liric, mai cu plăcere imagistic în descripție, deși, mereu sobru, nu caută în mod special pitorescul; precum vorbirea eroilor săi e mai apăsat ardelenească, descripția folosește la el o pastă mai bogată decît aceea a strămunului său literar. În sfîrșit, n-ar fi de loc lipsită de interes o comparație între scrisul lui Pavel Dan și acela al lui Rebreanu. Mai drept, însă, decît a-l pune sub semnul unor precursori iluștri este a-l studia în ceea ce are el personal: a-i recunoaște valoarea considerabilă.

*1957*

Sînt poeți care scriu și critică literară, spre a-și cuceri un titlu de eleganță intelectuală ; dintr-un soi de cochetărie. Articolelor și cronicilor publicate de-a lungul anilor de Al. A. Philippide, nu le poți bănui niciodată asemenea imbolduri frivole. El scrie critică pentru că simte nevoia să-și spună, fără artificii, fără ornamente superflue, o gîndire cumpănită, lucidă. Nu caută să recreeze opera asupra căreia se apleacă, nu face nicidecum „critică de artist". E un cărturar cu vaste lecturi : „se poate spune că în cîmpul clasic poetul știe tot" — îl caracteriza G. Călinescu. Dar, mai ales, este un om în ochii căruia cultura înseamnă o realitate gravă, de care trebuie să te apropii drept, cu o seriozitate despuiată și categorică. *Considerațiile confortabile*, semnate, în urmă cu trei decenii și mai bine, în *Viața românească*, de poetul care împlinește azi 60 de ani, n-aveau nimic superficial sau capricios. În vremea cînd atîția barzi credeau cu inocență că-și împuținează harul dacă-și însușesc o conștiință artistică deplină, în vremea cînd o mentalitate grotesc puristă tindea să rupă noțiunea poeziei de aceea a culturii, cînd bîntuiau nefaste erezii antiintelectualiste, — atunci Al. A. Philippide a ilustrat energic tipul poetului care e, în înțelesul sever al cuvîntului, om de cultură.

Acest om de cultură ia parte, astăzi, cu experiența sa întinsă, la discuțiile menite să elucideze probleme gingașe ale meșteșugului ; cercetează *Stilul criticii*, semna-

jind întrebuințarea abuzivă a unor termeni, condamnind vorbele goale de miez. Nu se lasă impresionat de zgomotul inovațiilor îndoielnice, de ceea ce rămîne simplă ingeniozitate. Pentru că e convins de acest adevăr, pe care-l formula răspicat în 1929, într-un articol unde combătea modernismul : „Platitudinea nu se poate acoperi cu expresii nouă, după cum nu se poate scuza cînd aplică cu sîrguință rețeta clasică". În goana după noutate, proprie unei bune părți din literatura modernistă, Al. A. Philippide recunoștea perspicace tocmai „o mască cu strîmbături și clopoței a ignoranței, a lenei de a cunoaște, a incuriozității mediocre și a platitudinii sufletelor".

Intelectual profund, Al. A. Philippide a înțeles că truda creatorului n-are a fi o distilare de sarbede esențe, cum o voiau diversele purisme ; ci, dimpotrivă, trebuie să zămislească realități de neștirbită plenitudine, opere de generoasă substanță. Într-un text din 1924 rostea rezerve concludente față de poezia de gîndire a lui Valéry. Nota absența ei de *omenesc* și așternea aceste fraze care se cuvin neapărat transcrise : „...este, într-adevăr, poezia de idei singura viabilă și tînără mereu ? *Faust* trăiește prin dragostea Margaretei tot așa de mult ca și prin filozofia întîneritului astrolog. Poezia lui Valéry este, într-un anume sens, o poezie condamnată. Admirația nu tișnește spre ea decît fragmentară ; pentru că admirația este sentimentul cel mai lacom de *totalitate*. Această misterioasă totalitate, care se răspîndește din Goethe, îi lipsește lui Valéry. Exemplul pe care și-l propunea, așadar, Philippide în lirica de cugetare nu era acela al lui Valéry, ci acela al poetului de la Weimar. Versurile marelui poet german îi dăruiau ucenicului român o învățătură capitală privind meșteșugul de a converti ideile în imagini. Căci Al. A. Philippide a urmărit în creația sa, pe măsură ce sporea în măiestrie, să scoată imaginea din rolul unei decorații aplicate și s-o facă o porțiune din însuși trunchiul ideii. Ceea ce se vede limpede în culegerea intitulată *Visuri în vuietul vremii*, unde poetul e departe de stridențele imagistice pe care le ivește, cîteodată, un volum de tinerețe ca *Aur sterp*. În legătură cu această întîie culegere, Eugen Lovinescu îi reproșa, printre altele, că teme de meditație precum moartea și infinitul devin

adevărate chestiuni personale în versul lui Philippide. Însă criticul, care voia să minimalizeze intelectualitatea poetului, îi aducea astfel, fără să-și dea seama, un elogiu. Da, asemenea vaste și înfricoșate probleme nu erau, de cele mai multe ori, pentru Al. A. Philippide motivul unor exterioare discursuri, ci chestiuni prinse în miezul sufletului său. Gesturile intelectuale pe care le desfășoară poemele lui Philippide poartă un accent de acută trăire.

Aceste atitudini au, nu o dată, un înțeles umanist : gîndirea afirmîndu-se decis e înfrățită cu dorul de viață întreagă și de dignitate umană. În niște versuri din 1930 poetul își simte sufletul pe atît de mîndru, pe cît e de blînd... Dacă îl îmboldește neștiut impulsul de a se umili prin rugă, el se mîhnește, ca de o dorință nevolnică și mică. Privește natura și-și recapătă echilibrul, spre a putea merge din nou cu ochii mari și gîndurile în vînt. Ceasul greu al unei asemenea deliberări, Philippide l-a biruit, spre deosebire de alți poeți, care s-au lăsat atunci amețiți de aburii misticii. Gîndirea i-a apărut nu ca o tînjire extatică spre cer, ci ca o strădanie bărbătească, a conștiinței ce se eliberează de idoli :

*Gînd peste gînd încalec, să urc să-mi răstorn zeii,*
*Cum munte peste munte puneau cîndva Titanii...*

Astfel formulînd poetic atitudini ale cugetului, Al. A. Philippide încerca să se asocieze semenilor săi, pe un îngust tărîm ideal.

*Singur ? Ce vorbă lipsită de-nțeles !*
*Sînt TU și EL și VOI așa de des,*

declara liricul, în versurile ce se cheamă *Schiță pentru un autoportret*. Și totuși, trebuia s-o recunoască mai tîrziu, se simțea un Robinson cu insula în suflet. Pentru că viețuia într-o epocă în care poezia trebuia să se furișeze stingheră, ofensată. Dar, peste acele stări neprielnice poeziei, peste anii grei din ajunul Eliberării, Al. A. Philippide îndrepta spre viitor nădejdea unei vremi care să le vindece poeților rana singurătății. Și-a spus această speranță în niște versuri datate „martie 1944“ și publicate în fruntea



Scanned with OKEN Scanner

democraticei *Vieți românești*, la reapariția ei după 23 August :

*Și timpul meu de-acuma va fi, cînd ora*
*Lucidă va suna, al tuturora.*
*De veghe sus, aștept neadormit*
*Lumina vie,*
*Pecetluiesc cu lună sîngerie*
*Această singuratică solie*
*Și o trimit*
*În calea zorilor care-au să vie.*

Din ce zbateri crescuse un astfel de semn, pe care-l făcea poetul către viitor ! Lirica lui Al. A. Philippide s-a frămîntat, decenii, între sarcasm negru și elanuri jubilante, arsă de febrele gîndului. „Cum aș fi vrut un fir de adevăr !“ — exclama el, cu ani în urmă. Căuta ceea ce durează, ceea ce nu-i supus morții. Dar nu fug de moarte, dacă sar din timpul meu, cum năzuia poetul, în culegerea sa din 1939, dacă mă arunc într-un absolut care nu ține seama de scurgerea clipei ; ci înfrîng moartea, cufundîndu-mă în concretul vieții, în mișcarea ce anulează ființa și neființa. Al. A. Philippide n-a văzut însă acest drum deschis socialului, drumul acțiunii care dăruiește eficacitate întreagă prezenței poetului printre oameni. S-a împiedicat în rețeaua de concepte pe care i-o țeseau în față filozofiile metafizice și spiritualiste. Ca să apere *visurile-albastre, rănite vechi violoncele*, pe care vremea lui meschină le alunga din suflete, Philippide credea că trebuie să ne deprindem a socoti cu veacuri, nu cu ani. Știm astăzi, prezentul ne-a dovedit-o fără putință de tăgadă, că poetul se înșela ; că dobîndește dreptul la viață peste timp doar cine-și umple nobil clipa, cu folos deplin pentru semeni, pentru cei mulți. Aceștia însă, oamenii pe care epoca noastră i-a învățat să viseze cutezător și rodnic, sînt în măsură să înțeleagă aspirația spre sublim a poetului ; aripile vaste ale sufletului său zvîcnind către gloria ce izbăvește de moarte. Lor nu le poate rămîne străin zbuciumul conștiinței care stă curajoasă în fața marilor probleme, care scrutează întrebător destinul și năzuiește spre grandoare și spre puritate ; nu le poate scăpa

fiorul solemn al unei poezii vorbind adînc, sentențios, despre univers și despre existență.

Forța aceasta se reazimă firesc pe imagini de statornicie, scumpe poetului, pe elemente în jurul cărora se rotește curentul său liric : stînca bătrînă, Soarele, astrul său tutelar. El, Soarele, scapără pe firmamentul poetului revolte și-i preface ochiul în cupă de nădejde multă. Pe el îl cheamă, în niște versuri din 1922, să spargă și să împrăștie în țăndări vechiul cer îngust și scund :

*Și dă-ne, soare, suflet nou, alt vis !*
*Ne-am săturat de vechiul nostru vis !*
*Văzduhul tot tu fă-l să intre-n noi ;*
*De tine pînă-n creștet să fim plini ;*
*Polenul tău să ne preschimbe-n crini*
*Și zîmbitori să stăm în preajma ta, și goi !*

Înfiorat de spații nesfîrșite, Al. A. Philippide n-a îngăduit tumultului său sufletesc să vagabondeze fără noimă, slobod de constrîngeri formale. Mînuind cu autoritate forma, poetul n-a sacrificat niciînd, în versurile sale, tehnicianului : adică unor scrupule exterioare și mărunte. A rămas mereu un artist lucid, dar inspirat. Ceea ce i-a permis să izbîndească acea impresionantă serie de bune traduceri, cu care a dăruit literatura noastră, mai ales în ultimii ani. A lucrat la ele observînd principiul sănătos pe care și-l repetă — cum singur spune — ori de cîte ori se apucă de vreo tălmăcire, și îl recomandă, de asemenea, călduros confraților : „I-aș sfătui să lucreze la traducerile lor, așa cum ar lucra la o operă originală — cu aceeași dragoste, cu aceeași adîncime, cu aceeași seriozitate — și cel puțin cu tot atîta personalitate". Poetul, azi membru al Academiei Republicii Socialiste România, a priceput în chip exemplar noblețea pe care-o poate căpăta, în mîini destoinice și pioase, arta traducerii. Dintr-o antologie a versurilor traduse, nu pot lipsi tălmăciri ale lui Philippide, precum acelea din Baudelaire. El a prins sunetul unor poeți de întîia mînă, — Lermontov, de pildă, pentru a cărui traducere a fost răsplătit cu Premiul de Stat. Îndată după Eliberare, în 1945 și 1946, el a prefațat pagini de Turgheniev sau *Taras Bulba* de Gogol. Și a des-

făşurat, începînd de atunci, o operă de traducător care înmănunchează zeci de titluri, din autori interesanţi sau de primă mărime : Cehov, Cernîşevski, Gorki, Herzen, Korolenko, Leonov, Maiakovski, Viktor Nekrasov, Alexandr Ostrovski, Pogodin, Puşkin, Lev Tolstoi, din care *Război şi Pace* a apărut sub îngrijirea sa. El s-a impus, în aceşti ani, ca o autoritate incontestabilă în cîmpul traducerilor literare. Să ne amintim ce lung este şirul volumelor traduse de el, cîţi scriitori, pe lîngă cei deja citaţi, cuprinde această amplă serie : Andersen, Anatole France, Goethe, Heine, E. T. A. Hoffmann, Hölderlin, Thomas Mann, E. M. Remarque, Schiller, Shakespeare, Jules Vallès, Voltaire. Nimeni, dintre creatorii remarcabili ai literaturii noastre, n-a desfăşurat vreodată o muncă de traducător care să se asemuie cu aceasta. Servind în forme alese curiozitatea de frumos a maselor, pe care regimul nostru le-a ridicat la demnitatea cititului şi a cărţii, Al. A. Phillippide îşi afirmă încă o dată înţelegerea sa pentru realităţile fundamentale ale culturii.

*1960*

Scanned with OKEN Scanner

# *ANDRÉ MALRAUX SAU LUPTA CU ÎNGERUL*

„Ce cărți merită scrise, în afară de *Memorii ?*“ — se întreabă un erou al lui Malraux din *Cuceritorii.* Întrebarea e revelatoare, în paginile unui scriitor care și-a *trăit* efectiv opera, care a făcut din ea memoriul unor întîlniri capitale, al unor experiențe acute : „întîlniri cu omul“ — cum s-ar fi numit cartea pe care o purta în minte un alt erou al lui Malraux, întîlniri cu destinul, pe care scriitorul l-a provocat în chip spectaculos, spre a-și proba suprem atitudinile.

În biografia sa, scriitorul se dublează prin gesturi care să-l autentifice : izvorăște chiar din acestea. „Cel mai intelectual dintre scriitorii noștri (împreună cu Sartre)“ — cum îl designa un critic francez, — Malraux a împins livrescul în miezul cel mai brutal al acțiunii, dornic să-l călească la temperatura unor încleștări dure. Gide spunea că și-l reprezintă pe acest confrate mai tînăr în orice ipostază, leader revoluționar, aviator, cineast, ministru ; cel mai greu, însă, și-l imagina la masa de scris : sau, mai exact, „acolo mi-l închipui cel mai puțin la largul său“ — agasat de scris ca de un confort inexpresiv, substituit riscului și faptei. Lui Malraux nu i s-a întîmplat, ca lui Gide, să spună : „j'aime mieux faire agir que d'agir ; j'ai peur de m'y compromettre“. Lecția sa de energie nu venea să predice acțiunea prin persoană interpusă ; înainte de toate, ea este faptul unei biografii pasionate.



Scanned with OKEN Scanner

De aici, desigur, prestigiul său excepțional, acea reverberație insolită pe care numele lui Malraux o trezește în mintea atîtor admiratori. „Pentru generația mea — mărturisește criticul francez Pierre de Boisdeffre —, pentru generația care împlinea 18 ani în vara Eliberării, Malraux a fost un profesor de energie, pentru că mai înainte fusese un combatant. Avea dreptul să vorbească despre moarte, pentru că o înfruntase cu armele în mînă, despre istorie, pentru că o făcea..."

Cel puțin în unele din paginile ei, *Lupta cu îngerul* este o astfel de mărturie directă, a unui luptător. În iunie 1940, ghemuit în turela tankului, el a trecut prin clipe de tensiune asemenea nopții teribile evocate în roman. A fost rănit, așa cum mai înainte fusese rănit de mai multe ori în Spania, unde în bătălia de la Medellin comandase aviația republicană. Prizonier la nemți, a evadat, intrînd apoi în Rezistență. *Lupta cu îngerul*, care a văzut lumina tiparului în Elveția, e numai o porțiune dintr-o carte mai întinsă : partea a doua a acestei cărți a căzut pradă Gestapoului, fiind distrusă. Romanul a apărut în 1943 ; în 1942, poate atunci chiar cînd îl scria, Malraux participa la un dinamitaj în regiunea Toulouse...

O asemenea biografie e sezisantă chiar fără adaosul imaginarului. Dar iată că însuși imaginarul din operele sale mai vechi — pline de încordare uneori atroce — anticipează fatidic episoade din existența de mai tîrziu a scriitorului ; ca și cum propriul său destin s-ar fi decis să se conformeze mai strîns atmosferei de frenezie tragică și de pîndă a supliciilor care ne zguduie în cărțile sale dinainte de război, în *Drumul regal*, *Condiția umană* sau *Vremea disprețului*. Evident, în acele cărți era transpusă experiența directă a luptelor sale, a aventurilor stranii din jungla cambodgiană, a participării la revoluția chineză. Totuși — cum observă exegetul său, Gaëtan Picon — la data cînd le scrisese, el ignora captivitatea și tortura. Acum însă, din nou rănit și prins de germani, în iunie 1944, îi era dat să treacă efectiv prin situații ale eroilor săi — evocate altă dată prin simplă intuiție de artist. Viața îi dăruia lui Malraux favoarea sumbră de a-și putea verifica această intuiție : „ca și Kassner, el a cunoscut închisoarea și interogatoriul ; ca și Perken și ca Hernandez,



Scanned with OKEN Scanner

momentul în care omul merge spre tortură, sau crede că merge spre ea. Presentiment? — se întreabă criticul pomenit mai sus. Mai degrabă voință: Malraux s-a angajat pe drumuri unde te întîlnești cu asemenea încercări". Îmi pare semnificativ — un erou al său, comunistul Kassner, în clipa cînd înțelege că a scăpat, surîde privindu-și palma, linia vieții care era lungă, și linia norocului pe care într-o zi și-o făcuse, ironic, cu un brici; astfel — gîndește Kassner — fuseseră făcute toate liniile ce marcau destinul său, nu cu o tăietură de brici, dar prin gesturi de voință răbdătoare și tenace.

Salvat și el din închisoare, Malraux organizează faimoasa brigadă Alsacia-Lorena, pe care o comandă, cu care trece victorios Rinul, pînă la Nürnberg. Îl vedem într-o fotografie, după eliberarea străvechii biserici Sainte-Odile, aceea despre care e vorba și în *Nucii de la Altenburg*. Cînd scrisese aceste pagini din *Lupta cu îngerul*, cunoștea Alsacia doar turistic. Cum a mărturisit mai tîrziu, Alsacia și Altenburgul s-au ivit în opera lui ca un succedaneu al Flandrei, provincia sa natală; pădurea trebuia să înlocuiască marea. Dar încă o dată opera prefigurase straniu biografia: *Nucii de la Altenburg* rodeau neașteptat într-o acțiune eliberatoare care făcea din Alsacia o mare prezență a vieții sale. „Toate evenimentele decisive din viața mea — spune Malraux — au fost după aceea legate de Alsacia, pînă și prin numele străzilor în care s-au petrecut." Frumoasă întîlnire între literatură și viață, pe care o marchează, ca o parafă irecuzabilă, însuși numele sub care s-a travestit în acei ani scriitorul: Vincent Berger în roman, Berger, colonelul Berger [1], în Rezistență și în brigada glorioasă „Alsacia-Lorena".

Pentru că Vincent Berger din *Lupta cu îngerul* este un *alter ego* al lui Malraux. El ocupă acea parte a romanului, cea mai importantă, numită *Nucii de la Altenburg*, care se situează în epoca primului război mondial; alsacian, el face parte din armata germană. Fiul său e cel care povestește în restul cărții, în paginile intitulate *Lagărul de la*

[1] După ce l-a întîlnit pe acest colonel Berger, în zăpezile Alsaciei, generalul De Gaulle ar fi spus — în felul lui Napoleon la Erfurt, prezentîndu-l pe Goethe: „În fine! Am văzut un om!"



Scanned with OKEN Scanner

*Chartres*. Ostaș francez în cel de-al doilea război mondial el a căzut prizonier al invadatorilor germani și este deținut la Chartres ; întîi în catedrala cea vestită, plină de paie pe jos, pe care zac prizonierii răniți, apoi între sîrmele ghimpate ale unei îngrădituri, servind provizoriu drept lagăr. Însemnările sale, datate iunie 1940, sînt la persoana I ; în timp ce *Nucii de la Altenburg*, adică tot ce se raportează la tatăl povestitorului, se află la persoana a III-a. Dar diferența rămîne simplu gramaticală, nu devine o diferență de regim sufletesc : Vincent Berger și fiul sînt două voci ale aceluiași cuget, răspunzîndu-și peste decenii.

„Puține opere, așa de vizibil scrise la persoana I", observa Gaëtan Picon, formulînd o judecată sintetică asupra creației lui Malraux. Aici, în *Nucii de la Altenburg*, un altul este tot *eu*, după cum sînt cazuri, în *Străinul* lui Camus, de exemplu, cînd, invers, persoana I e numai o aparență ; critici ca Maurice Blanchot au remarcat cu dreptate că Meursault, care spunea necontenit *eu*, de fapt povestește despre sine numai lucruri pe care le-ar putea relata și altcineva. Simbol magistral al înstrăinării, în narațiunea lui Camus *eu* înseamnă alții, persoana I e exterioară sieși ca ochiul impersonal al unei camere de filmat. Să comparăm această plană „obiectivitate", cu timbrul imperios al stilului lui Malraux, cu freamătul său inegal și patetic, de pulsații sincopate, alternînd cu vaste cadențe, de sobrietate eliptică evoluînd brusc în magnificență vizionară !

Ritm de poem, adesea, dar sever, străin de abandonul vreunui egotism comod ; cel care spune aici *eu* nu se etalează dezinvolt. El vrea, de altminteri, să ni se înfățișeze ca un personaj *construit* în chip voluntar, cu *raccourci*-uri abrupte. Nu ține să-și transcrie complezent viața sufletească, refuză să devină captivul timpului pierdut. El nu tîrăște după sine masa întreagă a biografiei sale. Cîte episoade, într-adevăr, care n-au devenit substanță de roman — unele chiar de un insolit tulburător, de pildă aventura aeriană din 1934, deasupra nisipurilor Arabiei ! Căci proaspătul laureat al Premiului Goncourt pornise, împreună cu prietenul său Corniglion-Molinier, să caute misterioasa capitală a reginei din Saba, pierdută de milenii sub nisipuri. S-a spus despre Malraux că este un estet



Scanned with OKEN Scanner

al gestului în sine, avid *să-și joace biografia*. Dar și-o joacă de obicei *în istorie*, cu gravitatea impersonală care se cuvine pe o asemenea scenă.

A făptui îndrăzneț nu înseamnă a abdica de la luciditate. „Cultură și curaj" — aceasta e deviza pe care Malraux o citește pe fiecare din pietrele Acropolei, într-o noapte fastuoasă, în care verbul său inspirat învie umbrele Helladei (1959, *Discursul de la Atena)*: „Eschil și Sofocle nu ne-ar mișca în același fel dacă nu ne-am aminti că ei au fost luptători. În conștiința lumii, Grecia suverană este Athena cea gînditoare sprijinindu-se în lance. Niciodată, mai înainte, arta nu unise lancea și gîndul."

Iar grandoarea pe care o căuta Malraux n-a fost niciodată barbară, încarnarea sadismului, — cum în 1933 o înfățișa calomnios Robert Brasillach, viitorul colaboraționist, care avea să se acopere de un meritat oprobriu. Eroii lui Malraux aparțin faptei, dar și inteligenței care caută febril și se întreabă ; ei se silesc spre acel Eden de luciditate — formula este a lui Valéry — spre care au tins irezistibil atîția mari contemporani. Destulă vreme, însă, Edenul i se anunța amar, iar căutarea lui dezabuzată ; energie fără țel, luciditate fără adevăr, acesta i se părea lui Malraux bilanțul valorilor europene, atunci cînd, în 1927, publica manifestul *D'une jeunesse européenne*. Un gust de obosită relativitate, o umbră de tristă ironie însoțesc ca un stigmat luciditatea europeanului modern — în caracterizarea fină, dar adesea arbitrară și agnostică, pe care i-o face eseul lui Malraux *Ispita Occidentului* (1926) : „Nu există nici un ideal căruia să ne putem sacrifica, fiindcă oricăruia îi cunoaștem minciunile, noi care nu știm de loc ce este adevărul... Și totuși, — adăuga acest tînăr — ce sacrificii, ce eroisme încă nejustificate dorm în noi... !" Ca să le dea justificarea rîvnită, ca să găsească o țintă acestor energii morale, care se cereau devorant cheltuite, în vîlvătaia unei consumpții acute, — Malraux a imaginat soluția exotic aventuroasă din romanele lui asiatice. Aventura în junglă, cufundarea în revoluție tot ca într-o aventură, într-o supremă aventură, ofereau eroilor săi cadrul pentru „un joc mai mare decît propria viață." Sînt terme-



Scanned with OKEN Scanner

nii lui Garine, de exemplu, din *Cuceritorii*, pe care în revoluție îl interesează în primul rînd nu rezultatele, ci „desfășurarea cea mai eficace a energiei sale". În evenimentele agitate din China celui de-al treilea deceniu, astfel de eroi sînt mînați de o exaltare tristă — „o pasiune cu desăvîrșire disperată". Mai mult prilej de a întîlni moartea decît de a cuceri viitorul și viața, revoluția nu alungă din sufletul lui Garine solitudinea. El rămîne iremediabil singur, în lupta care ar trebui să-l redea solidarității umane. Un asemenea personaj, pentru care scriitorul și-a rostit explicit preferința — „un tip de erou în care se unesc cultura, luciditatea și aptitudinea la acțiune" — ilustrează pregnant distanța ce subzistă între acești protagoniști ai lui Malraux și masele luptătoare, cărora ei li se dedică. În prefața unei cărți intitulată *Portretul aventurierului*, analizînd cu anume severitate sarcastică situația acestor deznădăjduiți avîntați în revoluție, Sartre sublinia că — la fel cu T. E. Lawrence — „mulți dintre eroii lui Malraux sînt *străini* în țara în care se bat. În secolul al XIX-lea, scriitorul bogat se ducea să facă dragoste și să-și cheltuiască banii în afară de patrie : consumator străin într-o colectivitate laborioasă, îi plăcea să fie imaginea perfectă a parazitismului. Astăzi, scriitorul aventurier, în aceleași țări, se duce să-și riște pielea : parazit eroic, el cere luptătorilor pentru care lupta n-a fost de ales să legitimeze o moarte pe care dînsul și-a ales-o." Dar — arăta mai departe Sartre — „societatea pe care militanții vor s-o construiască îi exclude riguros pe *desperados* și liberalitățile lor magnifice." Situația lor e falsă, frenezia riscului nu le procură certitudini morale care să-i poată susține : „Între cea mai nebunească generozitate și sinuciderea cea mai egoistă, acțiunea aventurierului oscilează fără oprire. Ea reclamă o credință și distruge orice credință..."

Nu toate figurile de prim-plan din romanele asiatice ale lui Malraux s-ar putea subsuma acestei „fiziologii a aventurierului", pe care o trasează Sartre. Există în *Condiția umană* (1933) eroi situați dincolo de tribulațiile aventurii, Kyo, de exemplu, luptători pentru care acțiunea revoluționară nu se confundă cu gestul steril și orgolios al unor teroriști. Ca și în cărțile de mai înainte, ei au limba-



Scanned with OKEN Scanner

jul unor *intelectuali*: solitudinea este fatalitatea lor interioară, dușmanul lăuntric pe care năzuiesc să-l supună, luptînd cot la cot cu cei mulți. Solidaritatea n-a devenit condiția perpetuă a acestor suflete, e mai ales o nostalgie care se cere arzător satisfăcută; însă marile momente ale operei, punctele ei de culminație, — ca și în creația de mai tîrziu — se ivesc tocmai acolo unde această nostalgie a devenit fapt, realitate incontestabilă și exemplară. Celebra scenă a cianurii e o apoteoză tragică a comuniunii fraterne, afirmînd memorabil demnitatea umană. Cînd s-au înălțat la acest adevăr, la certitudinile solidarității active, eroii și-au biruit, chiar murind, dilema interioară; s-au depășit pe ei înșiși, încorporîndu-se adînc unor valori care să dea sens creator lucidității, făcînd din ea mai mult decît un trist orgoliu.

Să discutăm, sub acest raport, inteligență-eficacitate, înțelesurile care se degajează din *Lupta cu îngerul*. Cursul — pătruns de Nietzsche — pe care Vincent Berger îl ținea la Constantinopole, se numea *Filozofia acțiunii*. Îndrăznelile de mare anvergură spre care incita acest intelectual îi putuseră aduce pentru un timp succese prestigioase, făcînd din el un inspirator secret al politicii Junilor Turci și a lui Enver Pașa. Dar visul său despre o expansiune turanică se dovedește falimentar. Pe drumul întoarcerii din Afganistan în Europa — și Malraux s-a întors din Asia în 1927, trecînd, la fel, prin Afganistan — Vincent Berger se scutură cu ciudă de iluziile aventurii, așa cum s-ar fi scuturat de praful podișurilor străbătute în spinarea cămilelor. Abandonată ca o înșelare de sine, aventura murea în pragul Europei. În realitate, sfîrșitul exotismului se produsese în opera lui Malraux cu cîțiva ani mai înainte: *L'Espoir* (1937), romanul consacrat războiului civil din Spania, ilustrase major această întoarcere în Europa. Aici însă, cînd deschide *Nucii de la Altenburg*, ea are o valoare de simbol. În seara cînd debarcă la Marsilia, cu ochiul aiurit de febra mirajelor, Vincent Berger contemplă lumea familiară a continentului său, vitrinele inocent disparate ca și mulțimea de pe străzi, gospodinele grăbind spre casă, cu un pachet sub braț, în mirosul de pîine caldă și în strigătele vînzătorilor de ziare. Toată acea revărsare de imagini e viața simplă, de o „dureroasă puritate" pe



Scanned with OKEN Scanner

care Vincent Berger învață să o privească din nou, cu un abandon recunoscător, cu o ciudată emoție a distanței : de pe tărîmul de *abstracție* în care îl ținuse aventura, eroul redescoperă uimit *concretul*.

Această perspectivă se face prezentă nu doar în cîteva pagini : pentru că întreaga carte, și mai ales finalul, schițează aceeași mișcare, de împăcare a inteligenței cu viața. A inteligenței care, bunăoară, ascultă acum vocile anonime, din obscuritatea tranșeei — pline de ecoul meseriilor și de culoarea particulară a unei limbi vorbite, argotizante — rupînd convenția univocă a limbajului de intelectuali. Lumea e adusă aproape, în această mișcare a inteligenței care îmbrățișează mai organic viața, cu o anume „umilitate", adică fără crisparea orgoliului. Și nu e vorba de vreo renunțare evanghelică, despre o umilire dostoievskiană, cum s-ar putea distinge în figura lui Meursault, la Camus — cu care îl comparăm încă o dată pe Malraux, ca unul care l-a înrîurit și l-a prefigurat prin atîtea formulări, el fiind, de altminteri, cel care a dus la Gallimard manuscrisul *Străinului* și *Mitul lui Sisif*. În chip neașteptat, conștiința lui Meursault vrea să-i justifice mereu pe ceilalți, pe cei care-l condamnă ; placid și reticent, cînd ar trebui să-și explice propria lui dreptate, el este victima care se imolează în adîncul inteligenței sale, ștergîndu-se ca minte care gîndește pentru sine, activ dimpotrivă în efortul de a-și însuși rațiunile celor din jur — rațiunile care-l zdrobesc cu înlănțuirea lor absurdă. Dar cu cît eroul merge mai binevoitor în întîmpinarea acestor rațiuni, cu o minte golită de orice rezistență, cu atît destinul său acuză mai puternic absurdul. Abandonul inocent al „străinului" ascunde o atitudine profund și original polemică.

Cînd, dimpotrivă, povestitorul din cartea lui Malraux își încheie relatarea notînd că privește totul „cu ochi de străin" — aceasta se petrece într-o dimineață ca de început de lume, plină de revelația vieții. „Străin" nu înseamnă aici exclus din rîndul semenilor, ci deținînd un secret inepuizabil și sacru. După șocul unei nopți de înnebunitoare angoasă, care l-a rupt din inerțiile obișnuinței, povestitorul poartă în priviri virginitatea pe care o are ochiul demiurgilor. „Poate așa l-a privit Dumnezeu pe întîiul om"



Scanned with OKEN Scanner

— spune el, simțindu-se puternic prin bucuria de a descoperi, de a intui miracolul vieții : „Cu arborii săi la fel de ramificați precum niște vene, universul e plin și misterios ca un corp tînăr.“ Iar luciditatea cîntă acum, plină de generoasă poezie, imensă germinație lirică, anunțînd, în aceste pagini, viitoarea eseistică a lui Malraux, vestitele *Voci ale liniștii* : de fapt, vocea unui Orfeu imperios, care smulge creației plastice o mărturie invincibilă, un exorcism suprem în contra morții.

Nu o dată, temele de reflexiune din acest roman — cel din urmă în creația lui Malraux — sînt teme în jurul cărora va cristaliza și meditația din răsunătoarele lui sinteze de mai tîrziu, asupra istoriei artei. Dar dacă tonul acelora e mai trufaș, izolînd geniul, opunîndu-l metafizic istoriei și sustrăgîndu-l determinismelor, ca pe o ofrandă în absolutul speței, — aici, dimpotrivă, redempțiunea, biruința asupra morții nu atîrnă doar de geniul singur, ci de răbdarea celor umili, de curajul lor inuzabil și îndărătnic în fața flagelurilor. E ceea ce înțelege povestitorul în ultimele pagini din *Lupta cu îngerul*, cînd întrevede — în detaliile înduioșător de pașnice ale unor gospodării țărănești — tăria străveche și simplă a vieții, puterea pe care o dă acordul omului cu pămîntul. Simbol al acestei puteri, în soarele dimineții, un surîs lent și înțelept de bătrînă, de țărancă foarte bătrînă, pare să înfrunte, cu o tainică ironie, dezastrele morții.

E un accent de eternitate în paginile acestei cărți, surîsul bătrînei ar putea fi un surîs gotic, plin de robustă și ciudată presciență, ca al Elisabetei, statuia de la Reims. În lagăr, îndărătul sîrmei ghimpate — notează Malraux — fețele prizonierilor invadate de barbă au căpătat ceva etern, revelîndu-se neașteptat gotice. Masca ființei lor adînci nu e mediteraniană, ea întipărește stilul care, cel dintîi, a afirmat sufletul Franței. Atunci, în gotic, „solul natal urca în inima neamurilor“ — spune frumos Elie Faure, istoricul de artă din care Malraux a reținut fecunde sugestii. Atunci frunzișurile și recoltele Franței au urcat cu ingenuă senzualitate pe capitelurile de catedrală, atunci viața adîncă și multiplă a poporului, cu meseriile lui fără număr, a pătruns irepresibil în cuprinsul zidurilor sacre. Imagini din basoreliefurile gotice, cele, de pildă, înfățișînd muncile fiecărei



Scanned with OKEN Scanner

luni, pecetluiesc dimineața radioasă care încheie cartea. Mintea se umple firesc de aceste imagini, povestitorul le găsește în preajma sa, în satul abandonat, unde unitatea lui a poposit pentru cîteva ceasuri : în hambarele pline de grape, de juguri și de oiști, de paie și de grîne, în puțurile lîngă care tankurile se aprovizionează cu apă, ca niște „monștri îngenuncheați lîngă fîntînile din Biblie" ale sculptorilor gotici. Sub profuziunea pitorească a curților gospodărești se aude zumzetul veacurilor.

Aceste asociații nu sînt un exercițiu livresc. Cufundată astfel în memoria unei civilizații, invocarea lui Malraux își sporește nebănuit rezonanțele : „O, viață, așa de veche ! exclamă el. Și așa de obstinată !" De la Chartres la Reims, realismul goticului francez a însemnat o victorie asupra duhului saturnian, asupra angoasei : după antichitate, e „cea dintîi dare îndărăt a demonului", spune Malraux în *Vocile liniștii* ; cea dintîi retragere în fața surîsului. Lupta cu spaimele are temeiuri vechi. Malraux a înțeles că ea trebuie să angajeze omul pînă în străfunduri.

Dar am atins o chestiune care are un loc privilegiat în preocupările lui Malraux. Ce este omul fundamental ? — se întreabă la un moment dat participanții colocviului de la Altenburg, pregnantă dezbatere de idei care e axa teoretică a romanului nostru. Poate după modelul *Convorbirilor de la Pontigny,* instituite în 1910 de Paul Desjardins, reuniuni ilustrate de nume ca André Gide, R. Martin du Gard, Ch. du Boss, J. Rivière, André Maurois, E. R. Curtius — se desfășoară aici, în biblioteca de stăreție de la Altenburg, un dialog substanțial între intelectuali din mai multe țări, istorici, etnografi și esteticieni. Cel care i-a invitat, Walter Berger, unchiul lui Vincent, a enunțat astfel tema colocviului : Permanența și metamorfoza omului. Intervenția cea mai așteptată, aceea a lui Möllberg, un personaj interesant, arheolog cu descoperiri senzaționale în etnologia africană, tranșează categoric problema. În spiritul lui Spengler, el susține că structurile mentale care stau la baza diferitelor civilizații sînt incomunicabile. În această sumbră perspectivă, care parcelează etanș circuitul civilizației, nu mai e posibilă nici ideea de *om,* și nici aceea de istorie ; cea din urmă nu are cum cristaliza în lipsa unui sens integrator. Atenția prea mare față de particularul istoric distruge



Scanned with OKEN Scanner

însăși istoria, „în esență, — pretinde Möllberg — lumea-i făcută din uitare". Poziția acestui arheolog, descumpănit de experiența lui africană, e radical pesimistă : „Se poate concepe o permanență a omului — spune el, dar este o permanență în neant." La care, Vincent Berger ripostează : „Sau în fundamental !".

Cuvîntul fixează net aspirația lui Malraux. „Omul fundamental e un mit !", declarase Möllberg cu înverșunare sarcastică. Sub achizițiile perisabile, pe care le prilejuiesc rînd pe rînd civilizațiile, nu e nimic decît *animalul*. Întreaga narațiune din *Lupta cu îngerul* este tocmai o replică pătrunzătoare și gravă, dată de Malraux acestor idei. Iată, de pildă, atacul cu gaze, moment de antologie, piesă capitală în demonstrația scriitorului. Undeva în Polonia, pe frontul rusesc din 1915, nemții experimentează efectul unor gaze de luptă. Atacul devine un coșmar vîscos, un apocalips care răstoarnă paradoxal toate prevederile. Pentru că un val de solidaritate obscură crește, de neînvins, în oameni, împiedicîndu-i să devină complici ai ororii. „Non, l'homme n'est pas fait pour être moisi", gîndește fiecare din acești soldați, cu o intensitate a repulsiei, care cuprinde ultima fibră. Oroarea e așa de imens împovărătoare, încît totul se desfășoară într-o halucinantă mutenie ; ca și cum viața, rănită în tot ce are ea profund și drept, ar fi ajuns să disprețuiască pînă și vorba, ca o perfidie ignobilă. E un „asalt al milei", pornit din niște adîncimi nebănuite, fără vreo deliberare, ineluctabil. În acest peisaj ca de sfîrșit de lume, ea singură domnește, netemătoare și tenace ca o fatalitate. Există, deci, astfel de „fatalități" luminoase, irezistibile impulsuri fundamentale, care aduc mărturie despre demnitatea omului. Lui Saturn, simbolul primitiv al Răului și al dezastrelor — care îl obsedează pe Malraux — îi răspunde o parte adîncă din om, nu numai o pojghiță fragilă de inteligență. Scriitorul a avut originalitatea de a demonstra aceasta, în cea mai elevat intelectuală dintre narațiunile sale, într-o carte pe care unii o socotesc la limita dintre roman și eseu.

Este Malraux romancier în sensul cel mai strict al cuvîntului ? I s-a contestat, uneori brutal, puterea de a crea



Scanned with OKEN Scanner

oameni. Din literatura lui, declara André Rousseaux, „nu-mi amintesc decît siluete dialogante, fără substanță umană, toate decupate după același model : cu o bombă sau un revolver în mînă, și un creier metafizic pentru a medita la destinul omului...“ Comentariul, mai mult de ordinul pamfletului decît al analizei, schematizează mult prea ușor lucrurile și e plin de prejudecăți : între altele, A. Rousseaux îi reproșează scriitorului faptul că montează mai mult „un decor sonor“, că nu se bizuie, deci suficient pe categoria vizualității. Dar aceasta e, în esență, o categorie a romanului abia în secolul al 19-lea. „La Princesse de Clèves a-t-elle un visage ?“, se întreba o dată Camus. În realitate — spunea el — ne închipuim că vedem personajele abia în veacul lui Balzac. Și, dovadă că le vedem mai puțin decît credem, fiecare ilustrator și le poate închipui altfel, rămînînd totuși pe terenul unei interpretări legitime. Iar Malraux atrăgea perspicace atenția că îi vedem pe eroii balzacieni mai ales pentru că proiectăm asupra lor lumea de imagini a unui plastician contemporan, a lui Daumier. La un scriitor capabil de fastul vizionar pe care îl atinge uneori Malraux, la un literat care a devenit comentatorul cel mai prestigios al operelor de artă, cu cea mai intensă priză asupra imaginației, — este fără sens să bănuiești un deficit de vizualitate. Aici este vorba despre altceva decît în comentariul incomprehensiv al lui Rousseaux ; e vorba despre o estetică, pe care o ilustrează foarte clar dialogul scriitorului cu exegetul său G. Picon. Plin de un scrupul elegant, în paralelă cu comentariul său, pe contrapagină, acest critic a așezat observațiile făcute de Malraux atunci cînd îi citise manuscrisul ; ba chiar uneori dezmințirile pe care scriitorul le aducea interpretului său. Din acest contrapunct critic, se vede lesne afinitatea lui Malraux pentru tipul de roman pe care-l exemplifică Dostoievski, sau chiar Stendhal ori Benjamin Constant, și nu Balzac. Există — spune el — „o idee a specificității romanului, care mi-a fost totdeauna suspectă [...]. Autonomia personajelor, vocabularul particular, acordat fiecăruia din ele, sînt puternice mijloace de acțiune romanescă, dar nu necesități.“ „Nu-mi pare adevărat că romancierul trebuie să creeze *personaje* : el trebuie



Scanned with OKEN Scanner

să creeze o lume coerentă și particulară, la fel cu oricare alt artist." Evident, s-ar putea glosa îndelung asupra acestor declarații. Însă n-ar fi relevant să le suspectăm, la rîndul lor, de subiectivism, după vechiul adagiu al Doamnei de Staël : „On se fait toujours la poétique de son tempérament". Pentru că, în aceste poziții ale lui Malraux, nu ne întîmpină numai o estetică, dar și exigențele unei *etici*.

Este etica unei aversiuni hotărîte față de fărîmițarea individualistă, față de „fanatismul diferenței", pe care Malraux îl denunța într-un text esențial, prefața de la *Vremea disprețului*. În aceste atitudini el citea, sever, semnele unei „civilizații a plăcerii", ale unui alexandrinism vinovat. Și nu este un crez localizabil doar în perioada manifestărilor sale activ antifasciste, alături de comuniști. „Ce efort pentru a izola individul !" — se miră disprețuitor tînărul chinez care reflectează asupra artei europene, în eseul din 1926, *Ispita Occidentului*. În anii cînd suprarealismul lansa virulentele sale campanii, Malraux repudia religia inconștientului, care separă, în loc să unească. *Lupta cu îngerul* conchide prin această deviză : „Assez d'introspection. L'homme commence à l'autre."

Voința de a-și birui demonii interiori ai solitudinii, mergînd spre Om pe calea largă a întîlnirii cu oamenii, l-a făcut pe Malraux să caute în afara sa sprijinul unei puternice forțe morale cum este proletariatul. Între el și această forță a rămas însă o distanță ; exigențele ei specifice, rațiunea ei de clasă nu-l interesau ca atare, deși a scris *Vremea disprețului* și, combătînd fascismul, a ieșit în arenă alături de comuniști : a colaborat cu ei în acțiuni pline de semnificație, cum au fost campaniile pentru salvarea lui Gh. Dimitrov și Ernst Thaelmann. Despărțindu-se de comuniști, Malraux a ajuns la niște poziții arbitrare, care de fapt îl întorceau spre individualism : Omul — pe care îl visa mereu statuar — i se părea în 1946 „ros de masse, așa cum fusese ros de către individ". Dar nu se poate postula o autentică grandoare umană, după formula cunoscută a lui Malraux — „a da conștiință oamenilor despre măreția pe care o ignoră în ei" — cît timp gîndirea operează cu asemenea dihotomii. Ele sînt tocmai fructul alienării, al condițiilor pe care le-a exacerbat societatea



Scanned with OKEN Scanner

capitalistă. A gîndi concret omul, în spirit marxist, ca pe o sinteză de determinări, înseamnă a-i da putința să *asume* fericit colectivitatea ; a-l întări nu înseamnă a-l reduce la o ficțiune vagă, ci a-l spori prin aportul unor inepuizabile confruntări dintre individ și massă : acele confruntări dialectice, care, tocmai, prefac individul în *om*.

Dincolo de astfel de renunțări teoretice, dincolo de opțiunea lui politică din anii de după război, — în Malraux se zbate perpetuu gîndul măreției omului. Lupta lui cu îngerul, care-l marchează pe vecie, precum pe Iacob din Biblie, tocmai de aceea ne mișcă : pentru că îngerul morții și al spaimelor, îngerul îndoielilor, el izbutește să-l înfrunte nu doar cu ființa sa, ci cu ființa masivă și multiplă a semenilor, a mulțimilor. Fiecare soldat, care poartă în spinare un muribund dintre dușmanii atacați de gaze, nu poartă, pasiv, un scut care să-i ascundă complicitatea cu oroarea ; fiecare săvîrșește gestul activ al unei răscumpărări. În tensiunea cu care-și duc spre ambulanțe povara dureroasă, este aceeași luptă cu îngerul.

Încordarea care străbate o astfel de operă, sensul acestei creații esențial *afirmative* — antiflaubertiene — duc spre climatul poemului. În ochii lui Malraux, romanul trebuie să fie o memorabilă întrebare pusă destinului, așa cum e întrebarea lui Hamlet. Nu prin stil se poate introduce poezia în roman, declară el, prefațînd o carte a austriacului Manès Sperber. „L-am auzit pe Gorki — povestește Malraux, spunînd că Dostoievski e cel mai mare poet de la Shakespeare. Nu-l iubea de loc ; dar în veghea funebră a Nastasiei de către Mîșkin și Rogojin, el auzea ecoul lui *Macbeth*. Acest ecou dă cîtorva romane de astăzi timbrul grav al poemelor primitive..." Urmărind să ajungă aici printr-o prezență *directă*, adesea fulgurantă, mai mult decît prin masa descripției psihologice, Malraux poartă romanul spre poem ; și o face fără să cadă în artificiul „poetizărilor".

Nathalie Sarraute spunea o dată că sub climatele noastre e o imposibilitate să te lipsești de psihologie, oricît ai încerca s-o elucidezi. Malraux recuză tocmai de aceea psihologia, pentru că vede în ea o fatalitate ; ea este destinul, este demonul, pe care creștinismul l-a adus din afara omului, unde se afla în Asia veche, pentru a-l planta înlăun-



Scanned with OKEN Scanner

trul ființei umane — susține Vincent Berger în colocviul de la Altenburg. A glorifica *omul* fără să faci *psihologie* este o libertate a poeziei, nu a romanului. Poate, de aceea, după *Lupta cu îngerul,* Malraux a trecut la poemul culturii, la sintezele despre artă, abandonînd cariera lui de romancier.

Aceste idei solicită totuși meditația. În *Jurnalul doctorului Faust,* Thomas Mann se întreba dacă operele mari ale romanului contemporan nu sînt tocmai acelea care pot fi considerate doar într-un sens foarte larg romane. Vorbind despre aceste lucrări, Thomas Mann își arăta recunoștința pentru Joyce, în astfel de termeni semnificativi : „El a sporit enorm dificultatea de a fi romancier". Ca și alți autentici creatori moderni, Malraux a sporit și el această dificultate.

În numele poeziei, înțeleasă percutant și modern, el a adoptat mișcarea cinematografică pe care o recunoaștem în *Lupta cu îngerul ;* și acea înlănțuire savantă a capitolelor, cu finaluri superb premonitorii, ca niște lovituri tulburător ritmate, ale destinului. Dar, încheind, să lăsăm cititorilor bucuria de a descoperi ei înșiși aceste rafinate mijloace stilistice. „Avec lui — spunea Gide — l'on se sent toujours en reste".

*1965*

Scanned with OKEN Scanner

# ALBERT CAMUS ȘI «CIUMA»

Avea un aer de franchețe, o expresie directă, oricare din fotografiile lui o arată. Surîzător sau îngîndurat, chipul său revela un accent de simplitate bărbătească. Celor care erau neliniștiți la gîndul de a face cunoștință cu un scriitor ilustru, atît de repede ilustru, Albert Camus le oferea surpriza de a se înfățișa familiar, străin de orice poză pretențioasă. Italianul Dino Buzatti, de pildă, căruia Camus îi adaptase o piesă de teatru, a povestit surpriza bucuroasă a acestei întîlniri : avea în față un om de alură deschisă, aproape sportivă ; chipul popular al unui om pe care l-ai fi putut afla muncind într-un garaj. „Ei sînt ca mine", scria de altminteri Camus, în 1943, despre muncitorii francezi : „singurii lîngă care mă simt bine, pe care mi-e poftă să-i cunosc, să le «trăiesc» viața".

Firescul acestei fizionomii era firescul seriozității. Seriozitatea, spre exemplu, atenția trează, cu care Meursault se simte privit la proces de către un tînăr ziarist, cu față niței asimetrică și ochi foarte limpezi. Sînt ochii care-l țintuiesc pe acuzat ca o conștiință tăcută („Am avut impresia că mă privesc eu însumi") și care se deturnează de la el, în clipa cînd Meursault e chemat să-și audă sentința de moarte. În acel tînăr ziarist îl recunoșteam pe Camus. El, însă, n-a avut timp să-și deturneze ochii, cînd s-a declanșat propria lui sentință : moartea bruscă și absurdă,



Scanned with OKEN Scanner

într-un accident de mașină, la 4 ianuarie 1960. În buzunar avea, nefolosit, biletul de întoarcere cu trenul.

Intrînd în moarte, obrazul lui Camus întipărise un aer „parcă uimit". Cîndva, el scrisese : „Un grand artiste est avant tout un grand vivant". Dar însăși cartea care i-a adus cea mai deplină celebritate — și îndreptățirea Premiului Nobel — e o carte plină de ravagiile morții.

*

Un oraș fără pitoresc, de aspect banal, unde viața este benign plictisitoare... Aici, în anul 194..., a izbucnit ciuma. Asta e situația pe care o imaginează Camus, pe care o descrie în cartea lui. Ciuma nu mai este de ordinul amintirilor îndepărtate, pe care să le evoce doar erudiții, cu Thucydide în mînă, ori cu alte vechi texte. Neverosimil, ea a venit să sfideze confortul civilizației, răsturnînd toate obișnuințele noastre de gîndire, umilind orgoliul nostru, de oameni ai secolului XX. Mii de șoareci ies să moară sub ochii oamenilor, pe treptele caselor, pe străzile orașului : ca niște puroaie ale pămîntului, slobozite într-o invazie abjectă. Apoi încep să piară oamenii înșiși, stigmatizați de bube noduroase. Un destin, incredibil și atroce, care înaintează fără șovăire ; pașii lui răsună înfundat, finalurile de capitole cad ca niște lovituri într-o poartă, timbrul lor mat e stăpînit și irezistibil.

Pentru că scriitorul are o liniște magistrală. Insolitul cărții se afirmă cu atît mai tulburător : o carte rară, ciudată și, în același timp, accesibilă, ca însăși evidența ; o scriere elaborată lent, într-o severă disciplină artistică. Albert Camus a purtat cartea cu sine, în minte și pe hîrtie, timp de șapte ani ; cifră fatidică, menită parcă și ea să facă apel la un destin, prielnic însă și glorios. Această cronică despre ciumă este o capodoperă.

Scriind-o, Camus s-a silit să-i asigure o vastă respirație simbolică. „Elargir, Elargir" — își recomanda sieși, ca un memento, în niște însemnări din vremea cînd compunea romanul. Fiindcă această narațiune cu aer de exactitate clinică este de fapt o nesfîrșită metaforă ; fiindcă ciuma semnifică aici nazismul. De aceea, drept loc al evenimentelor, algerianul Camus a preferat Oranul, cel mai



Scanned with OKEN Scanner

puţin algerian dintre oraşele Algeriei. N-avea nevoie de o ambianţă declarat exotică, îi trebuia un decor pentru o fabulă de înţeles larg. Îi trebuia un cadru de viaţă mediocră, pentru ca irupţia flagelului să fie, prin contrast, mai sezisantă. „La Oran — pretindea cîndva scriitorul — îl întîlneşti pe Hlestakov al lui Gogol. El cască şi apoi declară : «Simt că trebuie să mă ocup de ceva mai înalt.»“

La început, cînd apare flagelul, oamenii aceştia încearcă îndeobşte să-l ignoreze ; le lipseşte puterea de a-şi imagina concret pericolul. „Ei se instalează în epopee ca într-un pique-nique“, scrie Camus într-unul din *Carnetele* sale. Şi lupta împotriva nazismului era o epopee, într-adevăr, prin raţiunea ei istorică : epopeea celei mai vaste solidarităţi, a oamenilor care nu voiau să abdice de la titlul de om, care nu voiau să-l schimbe cu acela de „bacili planetari“, după formula lui Hitler.

Altădată, marile acţiuni, care concentrau efortul unor popoare întregi, ceruseră cîntecul plin de slavă al epopeii. Însă aici curajul luptei antifasciste este transpus în stilul strict al unei cronici. Scriitorul şi-a dominat impulsurile, a ţinut să fie avar cu efuziunile. „Totul (predici, jurnale etc.) trebuie pus la stilul indirect — îşi impunea el, cînd redacta... Trebuie să fie o relatare, o cronică...“ Îşi dădea seama că, adoptînd această factură aparent monotonă, îşi creează dificultăţi acute („... dar ce probleme pune asta !“). Proceda, aşadar, în chip premediat, metodic. Fiindcă apocalipsul, pe care trebuiau să-l înfrunte eroii, era el însuşi metodic ; fiindcă acest apocalips nu evoca, precum textele de demult, mari flăcări somptuoase, gesturi spectaculare. Zilele teribile ale flagelului — conchide scriitorul — trecuseră mai degrabă monoton, zdrobitor, ca un interminabil tăvălug, peste vieţile oamenilor. Fascismul vădea aplicaţie meticuloasă, impecabilă în bestialitate. Parabola lui Camus, oricît de coerentă ar fi în planul ficţiunii, vorbeşte despre ciumă, în termeni care fac transparent sensul ei istoric : „...această lume fără noimă, unde uciderea unui om era la fel de cotidiană ca şi uciderea muştelor, această sălbăticie bine definită, acest delir calculat“.

Delirul calculat, oroarea desfăşurată pedant — cine nu recunoaşte, în aceste trăsături, fascismul ? Scriitorul a că-



Scanned with OKEN Scanner

utat să le întrupeze și altfel, nu într-o stihie impersonală, ci într-un personaj care se autoexplică pe scenă, copios și didactic. Ciuma a căpătat un chip de subofițer corpolent, în piesa intitulată *Starea de asediu* (1948). Se prezintă cu rece insolență, e un dictator care anunță cinic avantajele uciderii organizate : „O singură moarte pentru toți și după ordinea frumoasă a unei liste... Veți muri, se înțelege, dar veți fi incinerați — după, sau chiar înainte : e mai curat [...]. Aprindeți cuptoarele, sînt focurile noastre de bucurie.“ Flagelul e situat aici direct în cîmpul politicii : această Ciumă care poartă uniformă și ține discursuri din înaltul palatului — așa cum vorbea din balcon Mussolini — are o identitate care nu-i greu de recunoscut. O semnificație socială chiar ; căci tiranul care a înspăimîntat Cadixul și a strivit nenumărate vieți. cunoaște respectul bogăției : „J'ai horreur de ce pays où l'on prétend être libre sans être riche“. El ucide cu „randament“ : „cantitatea de oameni care trebuie, pentru a pune popoare întregi în genunchi“.

Compusă la puțină vreme după apariția *Ciumei,* pentru Jean-Louis Barrault, care a pus-o în scenă, *Starea de asediu* nu este o adaptare a romanului ; Camus a ținut să sublinieze acest lucru, chiar în *Avertismentul piesei*. Însă ideea fundamentală a celor două lucrări fiind aceeași, confruntarea lor se impune. Formulările explicite pe care le aduce piesa ne ajută să respingem interpretările inadecvate care neagă romanului sensul lui istoric. Camus a protestat categoric împotriva unor asemenea interpretări abuzive, aceea, de exemplu, a lui Roland Barthes. Adresîndu-se acestui critic, într-o scrisoare publicată în 1955, el simțea nevoia să restabilească niște certitudini : Da, romanul „are drept conținut evident lupta Rezistenței europene împotriva nazismului. Dovadă, pe acest dușman care nu-i numit — toată lumea l-a recunoscut și în toate țările Europei. Să adăugăm că un lung pasaj din *Ciuma* a fost publicat sub ocupație într-o culegere de luptă și că această împrejurare ar justifica, ea singură, transpoziția pe care am săvîrșit-o. *Ciuma,* într-un sens, e mai mult decît o cronică a Rezistenței : dar asta nu înseamnă că este mai puțin.“

Dacă insistăm asupra acestor mărturii e pentru că ele ne poartă spre miezul de gînduri și atitudini din care a



Scanned with OKEN Scanner

răsărit romanul. Camus făcuse parte din Rezistență. Cum se hotărîse la aceasta ? „Îmi amintesc foarte bine, — avea să povestească el mai tîrziu — de ziua în care valul revoltei care mă umplea și-a atins culmea. Era într-o dimineață, la Lyon, și citeam în ziar executarea lui Gabriel Péri..." *(Actuelles, I)*. Tensiunea secretă pe care o descifrăm în calmul narativ al romanului este tensiunea unui *participant*.

O tensiune patetică, în fond — contrariată de regimul ciumei, care în locul patetismului aduce o atonă oboseală sufletească. Pateticul e, totuși, o formă a demnității în durere și de aceea *Ciuma* îl interzice, așa cum interzice victimelor fericirea : e unul din primele puncte ale programului de „ordine" pe care-l etalează *Ciuma*, cînd își instituie domnia — lugubrul arbitrar din *Starea de asediu*.

Să nu se înțeleagă, însă, din aceste legitime confruntări, că piesa ar echivala cumva romanul, în ce privește calitatea. Personificarea flagelului, în *Starea de asediu*, suferă de anume uscăciune demonstrativă, piesa rămîne un soi de mașinărie alegorică, în felul „moralităților" din Evul Mediu. Lipsește unitatea organică a tonului, recitarea Corului este de un metaforism ce pare voit, pe cînd conversația pe care o întreține Ciuma-dictatorul cu Moartea, secretara lui, e un badinaj, bineînțeles sinistru. În schimb, ce progresiune frumoasă au paginile romanului, ce alternanțe savant orchestrate îți oferă lectura ! În piesă, moartea se hrănea cu prea multe cuvinte : de aceea, poate, în ciuda unui interesant efort de precizare, ansamblul ficțiunii rămînea descărnat. Romanul, dimpotrivă, e lucrat cu o economie a verbului ce vine din marea tradiție a moraliștilor francezi. Dar alăturarea de abstract și concret zămislește aici ființa carnală și în același timp intangibilă care e *mitul*.

*

Cînd spunem mit, nu ne gîndim la o procedare manifestă, ostentativă, la gestul, bunăoară, de a-l proclama pe Sisif drept emblemă a condiției umane — așa cum făcuse în 1942 Camus, într-un eseu de o filozofie îndoielnică, obstinat tragică. Nu despre aceasta e vorba în roman : gîn-



Scanned with OKEN Scanner

direa nu invocă aici mitul pentru a-și drapa în el articulațiile, cu eleganță eseistică. Dimpotrivă, înțelesurile largi se încorporează aici tăcut narațiunii, în straturi suprapuse, producînd o impresie de clar și în același timp de misterios ; cum misterioasă e limpiditatea apelor adînci.

Camus iubea „miturile clare", ce nu apar obscure decît prin profunzimea rădăcinilor străvechi pe care le implîntă în real. Îl exalta pe Melville, și aerul de evidență misterioasă din cărțile lui. Într-un text plin de fervoare și pătrundere, închinat prozatorului american, el așternea această definiție : „...dacă talentul recreează viața, atunci geniul, în plus, o încununează cu mituri".

O asemenea aspirație ambițioasă, de a da realității încununarea mitului, se descifrează în *Ciuma*. Bineînțeles, duhul Răului nu mai este aici o brută cosmică, leviatanul care la Melville țîșnește orbitor din ape. Vrăjmașul oamenilor nu mai constituie o țintă vizibilă și fascinantă, împotriva căreia să te poți arunca într-un suprem elan de ură, așa cum face căpitanul Achab, corăbierul lui Melville. Făptura infinitezimală a microbilor se vădește, însă, la fel de nebiruită. De altminteri e interesant că, atunci cînd piere un luptător, Tarrou, de exemplu, — Camus descrie agonia lui curajoasă ca un naufragiu, ca o scufundare în moarte. „Nu există insulă în ciumă", clamează sumbru un personaj din roman.

Dar, într-un sens, ciuma însăși este o insulă, a exilului. De aici, unitatea teribilă și stranie a acestei cărți. La un moment dat, ea trebuia să se numească *Prizonierii* : pentru că orașul fusese rupt de restul lumii. Pustiu, albit de praf, „sonor de țipătul vîntului, orașul gemea ca o insulă nefericită" — în zilele unui august torid. O insulă în care aerul e saturat de mirosul algelor și al sării, în care simți la doi pași marea ; dar n-ai voie s-o atingi, să te cufunzi în răcoarea ei mătăsoasă. Accesul la plajă și la port e interzis — pentru a nu difuza contagiunea și, printr-o ciudată particularitate, orașul se găsește construit cu spatele la mare ; astfel încît aceasta se aude, se simte, dar nu se vede mai de nicăieri.

Pentru Camus, care avea nostalgii de helen, marea însemna libertatea. Sufletul său năzuia către ea cu ardoare, o numea „religia mea". Despărțirea de mare este un sim-



Scanned with OKEN Scanner

bol cu răsunet liric, un tulburător reproș, împotriva absurdului care e ciuma. Marea, inaccesibilă, deși se află la îndemîna brațului, fericirea care ar trebui să fie aici, lîngă noi, și totuși devine îndepărtată ca o iluzie... Soarele african, care stăpînește priveliștea, ca o mustrare necruțătoare ; mizeriile bolii, în bogăția incoruptibilă a luminii... Cine poate rămîne indiferent la această magnifică figurare a nedreptății, a unei alienări dureroase ? Tot timpul cît durase flagelul, oamenii se despărțiseră cumva și de ei înșiși.

Dar această insulă a solitudinii trebuie să devină insula solidarității ; mitul care structurează tainic romanul are dialectica lui coerentă. Pentru că, la un moment dat, „nu mai existau destine individuale, ci o istorie colectivă care era ciuma". Oamenii înțelegeau că nu pot sta în afara ei ; că „nimeni nu va fi liber atîta timp cît vor fi flageluri". E înțelepciunea cu care doctorul Rieux înfruntă evenimentele.

Cerul sub care se duce această luptă e gol ; oamenii sînt singuri, cu puterile lor. Camus, pe drept cuvînt, a definit *Ciuma* drept „cea mai anticreștină" dintre cărțile sale. Dintre eroii romanului, doi numai se arată resemnați : Cottard, care ar fi „colaboraționistul", și părintele Paneloux, care, în spirit creștin, încearcă să „justifice" flagelul. Dar poate fi justificată suferința inocenților, a unui copil, ucis de boală într-o tortură atroce ? Sînt întrebări care-l zdruncină pe Paneloux ; ele stăteau de mult în cugetul lui Camus, care în tinerețe, la Alger, jucase pe scenă rolul lui Ivan Karamazov. Opoziția dintre Rieux și Paneloux era, pentru Camus, „lupta medicinei și a religiei, a puterilor relativului împotriva acelora ale absolutului. Relativul e cel care triumfă, sau, mai exact, care nu pierde". În contingența istoriei, de altminteri, absolutul părintelui Paneloux reprezenta mai mult decît o abdicare, era o complicitate. Regimul de la Vichy făcea din penitență un sistem ignobil de a calomnia Franța. E ceea ce a arătat Sartre în piesa lui *Muștele*, unde toată lumea se dedă jocului de-a căința. Ideea unei „vini" justifica aservirea. Cum a explicat tot Sartre, într-un articol *(Parisul sub ocupație)*, Franța trebuia să admită că „francezul este ușuratic, zăpăcit, lăudăros, egoist, că nu



Scanned with OKEN Scanner

pricepe nimic din celelalte naţiuni... Afişe umoristice ridiculizau ultimele noastre speranţe." Un asemenea context istoric a generat opoziţia abstractă dintre Paneloux şi Rieux. Efortul lui Camus era de a face ca simbolul să răsară din realitate; situaţia inversă, — cînd realitatea e suscitată de simbol, o socotea vulnerabilă şi vedea într-însa una din „limitele artistice" ale lui Kafka. Aşezîndu-l pe acesta la antipodul artei generoase a lui Melville, el declara: „Creatorul de mituri dovedeşte geniu numai în măsura în care înscrie miturile în densitatea realului, nu în nourii fugari ai imaginaţiei". În cele mai bune pagini ale sale, Camus a mers spre „simbolurile construite pe concret, nu din materia visului". Construite astfel, răspunzînd sensibil unei solicitări istorice, simbolurile din *Ciuma* au o calitate organică; un accent pregnant, pe care ulterior, în *La Chute* (Căderea), Camus n-avea să-l mai găsească.

*

Într-o celebră pictură a lui Gros, *Ciumaţii de la Jaffa*, Napoleon vizitează un lazaret, unde suferinzii îl întîmpină cu priviri iluminate, ca pe un mîntuitor. Omul providenţial, sfidînd precauţiile medicului, care vrea discret să-i oprească mîna, atinge cu degetul bubele de pe subsuoara unui bolnav. Doctorul Rieux, însă, zilnic atinge nenumărate astfel de buboaie, ca să le vindece, nu ca să fie văzut şi glorificat; fără nici un orgoliu, nici măcar acela al sacrificiului. Este în el o dăruire discretă, aproape umilă. Un sfînt? Un sfînt fără dumnezeu — cum aspiră să devină prietenul său Tarrou? Nu, Rieux n-are gustul sfinţeniei, şi nici al eroismului. „Ceea ce mă interesează — spune el, şi asta îl defineşte — este să fiu un om". La care Tarrou răspunde — paradoxal, însă profund: „Da, căutăm acelaşi lucru, numai că eu sînt mai puţin ambiţios".

A fi *om*, într-un sens autentic şi eficace, iată idealul lui Rieux. Albert Camus avea, totuşi, o aversiune nedisimulată faţă de vorbele mari, care, fără acoperire, se dau drept umanism. „Care e complimentul care vă irită cel mai mult"? l-a întrebat Jean-Claude Brisville. „Onesti-

tatea, conștiința, omenescul", i-a răspuns Camus ; ceea ce el numea „gargarismul modern", un iluzionism ineficient. Cine cad, primii, victimă ciumei ? Cei care nu credeau în posibilitatea flagelurilor, cei pe care vorbele mari nu-i pregătiseră pentru dezastre. Altfel spus, cei care erau „umaniști" — citim într-unul din primele capitole ale cărții, lămurindu-ne asupra accepției speciale pe care scriitorul o dădea termenului. După apariția *Ciumei,* iritat de legenda „sfîntului laic", pe care o acreditaseră despre el unii comentatori, Camus se silea să explice că nu-i virtuos. Ba chiar „sfîntul laic" se amuza combinînd farse deconcertante : împreună cu poetul René Char se dăduse drept gangster în fața unui hotelier înspăimîntat.

Există, așadar, o voință clară de polemică în propozițiile etice pe care le aduce cartea. În *Carnetele* lui, Camus notase o dată : „*Ciuma* e un pamflet". Asta în legătură cu gesturile birocratice ale autorităților, pe care le înfățișează mereu ironic. Dar polemica scriitorului vizează și o anume înțelegere emfatică a „eroului". Concluzia lui Rieux, la capătul ciumei, nu sună de loc mizantropic : „sînt în oameni mai multe lucruri de admirat decît de disprețuit". De aceea, doctorul s-a hotărît să aștearnă cronica acelor încercări. Ceea ce, însă, îi repugnă este parada eroismului. Spre a contraria exaltarea spectaculoasă, el a optat pentru insignifianță. S-a oprit, de pildă, la un modest funcționar, înduioșător în maniile lui inofensive. Printr-un contrast premeditat, acest om mărunt se numește Grant : „Dacă e adevărat că oamenii țin să-și propună exemple și modele pe care le numesc eroi, și dacă trebuie neapărat să existe unul și în această istorie, povestitorul îl propune tocmai pe acest erou insignifiant și șters, care n-avea decît bunătatea inimii și un ideal în aparență ridicul". Iar Rambert, un alt personaj, vine și el să declare că nu crede în eroism ; că nu-l interesează un om capabil de mari acțiuni, ci un om capabil de un mare sentiment. Greșeala unor asemenea aserțiuni este de a prezenta eroismul ca o sterilă ambiție de absolut. Astfel, suspectînd în *acțiune* ispita unor absoluturi falacioase, poți cădea într-o etică destul de fadă, a bunelor in-



Scanned with OKEN Scanner

tenții, a nonintervenției în istorie, de teama de-a nu provoca răul. Ideile lui Tarrou, de exemplu, prevestesc unele din gravele erori pe care Camus avea să le săvîrșească în *L'Homme révolté*. Scriitorul spunea că a studiat în *Caligula* „pasiunea imposibilului", un rău funest al timpului nostru ; dar combătînd-o, va ajunge mai tîrziu la o morală a *măsurii*, la un scrupul abstract și ineficace, care barează individualist drumul revoluției.

Bineînțeles, *Ciuma* rămîne o carte pozitivă, scutită de acele regretabile confuzii, care s-au dezvoltat în anii următori la Camus. Dar trebuie spus, în legătură cu romanul, că însăși onestitatea meseriei bine îndeplinite, această etică modestă a imediatului, pe care ne-o propune Rieux, are un sens întreg tocmai într-o perspectivă mai vastă. Cînd este opusă, și nu subordonată unor țeluri mai largi, această etică devine o soluție de viață insuficientă, destul de precară. Rieux pretinde că face parte din „acei cărora le ajunge omul și fericirea lui". Dar această fericire poate face, oare, abstracție de un anume element prospectiv ? Lupta pentru viitor, ceea ce Camus avea să combată mai tîrziu drept mesianism — nu este o ignorare a prezentului, ci este de fapt o dimensiune a fericirii însăși. Cum recunoaște chiar Rieux, tandrețea implică o anume proiecție a viitorului : „Nimeni nu mai avea puterea dragostei ; pentru că dragostea cere o fărîmă de viitor".

Să nu exagerăm, însă, importanța opiniilor contestabile prezente uneori în *Ciuma*. Viața e mai tare decît teoriile, și Rieux se dovedește un *erou*, deși declară că nu-l interesează eroismul. El revendică pentru alții dreptul de a fi singuri fericiți, chiar în mijlocul ciumei ; vocea inimii sale și-o înfrînge, însă, printr-o nobilă tăcere. Ceea ce promovează Rieux prin acțiunea lui, prin exemplul lui, nu este un antieroism ; e un eroism care nu se vrea, însă, al „eroilor", ci al omului mijlociu, al tuturor. De aceea, marea lecție etică a romanului este lecția unei solidarități active. Se află în carte pagini de sobră fraternitate virilă, care stau lîngă cele mai bune reușite din Malraux.

Ele ne rămîn în minte, ca și atîtea alte momente, legănate, de pildă, în respirația înaltă a nopților, nopțile



Scanned with OKEN Scanner

prin care gonesc ambulanțele, și morții care trec purtați straniu în tramvaie, în șiruri tăcute, spre cimitir și crematorii. Nimic, totuși, sordid, în această descripție atît de lucidă a unei epidemii. Camus n-are o bogată imaginație romanescă, în sensul invenției generoase de tipuri. Dar chiar un critic care-l comenta fără multă bunăvoință, Gaëtan Picon, recunoștea în el virtuțile marelui scriitor : „Singur printre toate numele noi ale literaturii noastre, Albert Camus are stofa unui mare scriitor și a unui mare artist în sensul clasic al cuvîntului". „Romanul se lipsește greu de perfecțiune" — proclama într-adevăr prozatorul, elogiind rigoarea și inteligența clasicismului. Dar în același timp era neliniștit de uscăciunea care-l pîndea în scrieri precum *Căderea*. Și simțea că „timpul comentariului perpetuu și al reportajului agonizează", că trebuie să vină timpul unei creații „care să învie oamenii în carnea și durata lor", cu plenitudine tolstoiană. Peste erorile lui, peste individualismul anarhic al unei revolte în gol, Camus vădea o generozitate indiscutabilă. Legat de actorii cu care lucra, el îi însoțea în turnee : juca în ultimele zile ale anului 1959 *Posedații*, textul dostoievskian adaptat de Camus. Și biograful său, Morvan Lebesque, povestește cum prozatorul și-a lăsat de mai multe ori romanul la care scria, ca să întîlnească trupa actorilor, la Lausanne, la Marseille. Le trimitea mereu scrisori care să-i îmbărbăteze. Ultimele continuau să le parvină, zile întregi după data accidentului, după 4 ianuarie 1960. De dincolo de moarte, Camus le ura „Curaj", le spunea : „Nu vă uit. Sînt cu voi !" Tot astfel, opera sa cea mai durabilă ne face să auzim o voce gravă, de neuitat. Ea dă curaj celor care muncesc și luptă cu simplitate ; curajul credinței în om.

*1964*

Scanned with OKEN Scanner

# „PRINȚII POEZIEI“ ȘI METODELE PLEBISCITARE

O antologie este, înainte de toate, o carte care se adresează unui public larg și divers. Și cine se poate felicita vreodată că a împăcat toate gusturile și a dat dreptate tuturor preferințelor ? Ar fi însă altceva dacă alegerea ar face-o publicul însuși. Experiența aceasta ingenioasă a încercat-o Radio-Televiziunea franceză, care a organizat un referendum poetic obținînd răspunsuri de la mai mult de 4.000 de persoane. De aici a ieșit un volum elegant intitulat *Les deux cents plus beaux poèmes de la langue française (XIII-e au XIX-e siècles)*, alese — cum spune și subtitlul culegerii — de auditorii Radio-Televiziunii Franceze. Celor care le-au prezentat, Philippe Soupault și Jean Chouquet, le-a rămas puțin de făcut. În introduceri foarte scurte, la capitolele antologiei, au salutat gustul sigur al publicului. Și-au manifestat pe alocuri rezervele și și-au îngăduit să adauge la sfîrșitul volumului, ca „anexe“, vreo cinci poezii pe care le credeau demne de a figura într-o asemenea antologie, deși nu fuseseră supuse aprobării auditorilor.

Aceștia au avut de ales între 500 de poeme. Și, după numărul de sufragii acordat fiecărei lucrări, s-a alcătuit și un „clasament general al poeților“. Termenii, obișnuiți cînd e vorba de competiții sportive, sună amuzant, aplicați acestor ființe ireductibile care sînt poeții. Însă oricît de irascibilă ar fi speța lor, umbrele marilor poeți ai trecutului au temeiuri, mai toate, să doarmă împăcate. Anto-



Scanned with OKEN Scanner

logia nu le-ar da prilej decît rareori să se mînie. Căci clasamentul instituit de ancheta Radio-Televiziunii se deschide printr-un mănunchi de nume strălucitoare ale versului francez : La Fontaine, Verlaine, Hugo, Villon, Baudelaire. E adevărat că Rimbaud stă prea departe de acest prim lot — ca să folosim tot un termen sportiv, — abia pe locul 17, după poeți mediocri, ca Malherbe sau Florian. Și stîrnește oarecare mirare favoarea așa de largă de care s-a bucurat Ronsard printre participanții la anchetă. Confrații au ales o vreme în Franța, printre cei în viață, cîte un „prinț al poeților", care, de altminteri, de multe ori nu răspundea de loc acestei auguste denumiri. Însă în Ronsard publicul a desemnat un „prinț al poeților" de totdeauna ai Franței. El a fost așezat în fruntea clasamentului, parcă spre a ne aminti că uneori se cade să-i credem pe poeți chiar cînd sînt trufași. Căci a nutrit, oare, alt scriitor francez mai mult orgoliu decît Ronsard ? Tînăr încă, el se rînduia pe sine printre clasici, dîndu-și un scoliast, pe Muret, care-i comenta versurile în felul cum se explicau pasajele dificile din operele anticilor. Erau, de altminteri, în primele lui culegeri, destule prețiozități petrarchizante și destulă erudiție, ca să fie nevoie de asemenea glose. Publicul Radio-Televiziunii nu s-a împiedicat însă de aceste obstacole și nu s-a lăsat convins nici de verdictul nedrept al lui Boileau, după care Ronsard, cînd scria versuri franceze, vorbea grecește și latinește. Publicul a știut să izoleze, din straturile de livresc și emfază, filonul strălucitor al unei inspirații calde și grațioase ; al inspirației din care-au izvorît versuri ce cîntă în toate memoriile : „Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle" sau poezia, de o frumusețe helenică, începînd cu un alt stih celebru : „Comme on voit sur la branche au mois de Mai la rose". Roza de-aici, pierită în gloria tinereții, se chema Maria. Ronsard și-a schimbat glasul ca s-o cînte ; a găsit un ton simplu și familiar, sau, cum spunea chiar el, un stil „fără fard", „popular și glumeț". Un stil în care răsună vocea pămîntului natal. Și, dacă nu toate poeziile lui Ronsard din antologie sînt închinate Mariei, fata umilă din ținutul voios al Anjou-ului, pe toate le străbate o sevă care urcă din adîncurile tradiției franceze.



Scanned with OKEN Scanner

Această tradiție a dat dragostei, de mult, din vremea trubadurilor, un loc pe care nu-l mai are în poezia vreunui alt popor. Ca să ne lămurim de ce stă Ronsard în centrul Panteonului pe care-l închipuie această antologie, trebuie să ne amintim că el a fost, prin excelență, poetul *Iubirilor*.

*Quand je suis amoureux, j'ay l'esprit et la vois,*
*L'invention meilleure et la Muse plus forte...,*

citim într-o poezie a sa din anii cînd poetul avea deja cenușă pe la tîmple. Chiar dintre lucrările altora s-au ales mai cu seamă cele închinate dragostei. Și trebuie, desigur, să regretăm că alte note ale coardei lirice, cele patriotice și sociale, sînt mai puțin ilustrate în culegere. Cea care a plăcut mai mult, printre fabulele lui La Fontaine, e una înfiorată de lirismul unei simțiri erotice : *Les deux pigeons*. E firesc, de aceea, să-l căutăm în antologie pe cel care le-a vorbit francezilor despre dragoste mai adînc și mai tulburător decît oricare altul. Ați înțeles desigur, e vorba de Racine, acest „miracol de cultură" — cum l-a numit un istoric literar contemporan, acest scriitor accesibil oamenilor de cea mai deosebită pregătire, din toate straturile sociale. Îl ascultăm suspinînd, pur și armonios, un vers care spune mult : „Si je n'aime, je ne suis rien". Însă în vremea cînd scria astfel de stihuri, Racine își impusese să nu-l mai iubească decît pe Dumnezeu. Pe adevăratul poet al dragostei, pe acela care a rămas fixat definitiv în conștiința generațiilor, nu-l aflăm decît în vîrtejul de patimă și omenesc al tragediilor. Izolat în producția lui lirică, Racine a fost frustrat de locul ce i se cuvenea în antologie. Puși să-l judece pe poet după tragedii, puțini ar fi fost auditorii care să-i refuze votul lor lui Racine. Căci crescuți în cultul acestei opere, francezii o înconjoară cu un respect pe care l-au arătat limpede discuțiile purtate în 1956, în *Les Lettres françaises*. Chiar cei care contestă tragediilor raciniene calitatea lor de *teatru*, recunosc în ele suflul poetului. Și acest poet merita alt loc, decît al 35-lea, pe care-l ocupă în clasamentul antologiei.

A fost însă, în intenția celor care-au organizat ancheta Radio-Televiziunii, să alcătuiască o antologie lirică. Un



Scanned with OKEN Scanner

lucru imposibil, dacă se vrea o culegere realmente reprezentativă pentru poezia franceză. Căci, timp de secole, în țara unde se iubesc din toată inima și se memorează stăruitor versurile, lirismul a trebuit să vieţuiască deghizat. De la André Chénier la Baudelaire mulţi au avut motive să se plîngă de antilirismul francezilor. Un clasicism tenace, susţinut de o aplecare firească, împinge aici spre obiectivare. Sentimentul e mereu resorbit în observaţie psihologică, formulată pregnant, și curentul liric se pierde nu o dată, furișat în albia prea largă a dezvoltărilor discursive. Nici sub zodia romantismului expresia pur lirică n-a fost așa de favorizată pe cît se pare. Abia poezia mai nouă, de la simbolism încoace, a creat un alt regim lirismului. Din cauza acestei realităţi, organizatorii anchetei au trebuit să fie inconsecvenți ; au ocolit tragediile lui Racine, dar au introdus fabule ale lui La Fontaine, care sînt niște adevărate mici compoziții dramatice. Au năzuit să alcătuiască o culegere lirică, dar n-au putut evita reverența obligatorie față de bătrînul Boileau, prezent în antologie nu numai cu versurile satirice din *Les embarras de Paris,* dar și cu cele didactice, elegant dar prozaic didactice, din *Arta poetică.*

Și a mai fost o pricină care a limitat arbitrar cîmpul anchetei. S-a socotit că nu au dreptul să revendice titlul de poeme decît scrierile în versuri. Evident, un punct de vedere care purcede tot din poetica clasicismului. Din Chateaubriand s-a dat o pagină în versuri, dar poezia scriitorului se simţea mai amplu și mai sezisant în proza lui. Și poate fi total omis, dintr-o antologie a poeziei franceze, monologul frenetic, nici el în versuri, al lui Lautréamont ?

În fond, însă, acestea sînt reproșuri care se adresează organizatorilor referendum-ului. Publicului, în schimb, trebuie să-i lăudăm receptivitatea cuprinzătoare, care nu s-a speriat nici de obstacolele unei limbi arhaice, cum e aceea a poeţilor din secolele XIII—XIV sau chiar a lui Villon și Ronsard. E aici o dovadă de maturitate a sensibilităţii, ajunsă în stare să aprecieze un stil vechi, fără să se împiedice în convențiile desuete. O dovadă de maturitate a gustului, la care nu e rău să medităm, cînd ne întîlnim cu manifestări de modernitate intolerantă, dis-



Scanned with OKEN Scanner

pusă să deprecieze tot ce ea însăși desemnează cu eticheta de „tradiționalism". Însă fără a trăi realmente, pe dinăuntru, tradiția unei culturi nu poți construi durabil. Clasicismul, se știe, înseamnă și asta : să ai sentimentul foarte viu al continuității care leagă opera prezentului de truda întru frumos a precursorilor. Să nu te simți apăsat de tradiție, s-o folosești cu plăcere și calm. Și poate că esențial nici nu este să-ți definești foarte net preferințele, să spui cu precizie dacă-l preferi pe Hugo lui Baudelaire sau pe Baudelaire lui Hugo. Esențial e să-i gîndești pe amîndoi, și pe alții mari ca ei, nu despărțiți ca niște piscuri singuratice care-și stînjenesc unul altuia perspectiva, ci alăturați, asemenea unui lanț de culmi prelungi și înalte : asociați în unitatea aceleiași glorioase moșteniri artistice. Și antologia aceasta este folositoare tocmai pentru că ne ajută să ne reprezentăm mai ușor realitatea marii tradiții literare a Franței. Nimeni nu va rămîne încredințat, după consultarea „clasamentului general al poeților", de întîietatea lui Ronsard asupra lui Hugo sau de superioritatea lui Verlaine asupra lui Villon. Însă un cunoscător al literaturii franceze nu va întîrzia niciodată asupra unor asemenea probleme. „Care e cel mai mare scriitor francez ? — Iată o chestiune la care e imposibil de răspuns" — spunea Ernst Robert Curtius, autorul unor observații pătrunzătoare asupra spiritului francez. „Franța n-a produs nici un Dante, nici un Shakespeare, nici un Cervantes, nici un Goethe ; ea posedă în schimb o literatură înzestrată, *în ansamblul ei,* cu o incomparabilă personalitate." Pentru a ne fi oferit ceva din această personalitate, antologia alcătuită de Radio-Televiziunea Franceză merită o primire favorabilă.

*1957*

Scanned with OKEN Scanner

# SENTIMENTUL ISTORIEI

Scanned with OKEN Scanner

Juan Gris, pictorul cubist, nu era nicidecum un conservator. Însă, inovînd, știa să gîndească organic. „Calitatea unui pictor — a scris el — depinde de cantitatea de trecut pe care o încorporează.“ A asuma autentic trecutul, a te raporta la el, chiar cînd i te opui, — face parte din dialectica oricărei inovații adînci, a oricărui gest major de cultură. Îmi place să văd în artist individul populat, în sens hegelian, cu toată istoria lumii : și, mai ales, cu experiența acelei dezvoltări pe care o putem cel mai firește integra, experiența istorică a țării noastre.

Spre o astfel de plenitudine, încorporînd vise și așteptări străvechi, — năzuiesc artiștii noștri cei mai buni. E simțămîntul pe care, magnific, l-a rostit Arghezi :

*Mă simt ca un stihar de voievod,*
*Țesut încet, cu degetele calde*
*Ale întregului năpăstuit norod.*

Și nu vin tot de acolo, din ființa acestui norod năpăstuit odinioară, virtuțile pe care le admirăm mai mult la un artist ca meșterul Ghiață ? Înțelepciunea sigură și blînda gravitate a picturii lui se trag de departe : prezentul nostru are rădăcini de mare trăinicie.

El urcă din straturile adînci ale experienței istorice, din gesturile neștirbit curajoase care au brăzdat memoria pămîntului nostru. Iată, de pildă, mi s-a întipărit în minte vasta evocare realizată acum cîțiva ani de un



Scanned with OKEN Scanner

pictor mai tînăr, V. Almășanu, pînza care se intitula *Moment revoluționar 1848*. Este o operă gîndită la acea temperatură sufletească la care nu poți, simplu, ilustra, ci trebuie neapărat *să descoperi;* chiar dacă, la punctul ei de pornire, compoziția presupunea stimulul unor texte, al unor mărturii livrești despre Bălcescu. Pictorul l-a înfățișat printre tăbăcari, în acel mediu de neînchipuit pe care-l evoca și romanul *Un om între oameni*. Desenul său se arată fulgurant, concepția solidă, lucrarea vădește gravitate și elan totodată. Pictura e vehementă și în același timp tenace, de o tenacitate care nu înseamnă oboseală, ci tocmai bogăție a simțirii. Iată, însuflețit dar fără emfază, Bălcescu produce o revelație capitală, o iluminare nesperată, unor oameni ce păreau damnați la niște supliicii imunde. Astfel, fără balast narativ, artistul ne-a făcut să simțim energia morală pe care o declanșa eroul : acest mare fulger, prelung, izbucnit pe cerul istoriei noastre.

Cine, mai bine decît Bălcescu, exemplifică sensul unei atitudini active față de trecut ? În acțiunea lui revoluționară erau implicate — cum spunea — „optsprezece veacuri de trude, suferințe și lucrare a poporului român asupra lui însuși." Istoria era, pentru el, chemare la faptă înaltă, pe măsura acestei grave acumulări, de milenii. „Sînt nesățios de o viață activă !" spunea istoricul cu suflet incandescent, care voia să moară pe cîmpurile de bătaie ale revoluției ardelene. Lîngă un astfel de erou cu fața spre prezentul cel mai acut, simți nevoia să corectezi vestitul dicton al lui Tit-Liviu : „Antiqua scribenti antiquus fit animus", sufletul ți se face vechi dacă scrii despre vechime. Sufletul lui Bălcescu țintea mereu spre viitor și în lunile sale din urmă, cînd nu voia să capituleze, cînd, cu „o hotărîre sălbatică", el se mistuia ca să termine cartea despre Mihai Viteazul. Căuta, compunînd-o, să meargă mai iute decît moartea care-l împresura, căreia îi auzea pasul tot mai aproape, într-o deznădăjduită întrecere. „O milă adîncă, scrie N. Iorga, o nepomenită admirație te prinde în fața acestui erou al suferinței, care, printr-o silință uriașă, mai ține o clipeală cu mîna piatra mormîntului, pentru a spune cuvîntul de viață generațiilor viitoare."



Scanned with OKEN Scanner

Acest cuvînt de viață și mîndrie națională și-a găsit amplu ecou în cugetul urmașilor. Avem de altfel temeiuri, de demult, să privim cu îndrăzneală lumea — istoria nu cunoaște flăcări mai glorioase decît acelea în care au pierit apărătorii Sarmisegetuzei. Dacii au fost și la Troia, susținea marele Pîrvan, bizuit pe uimitoare analogii toponimice și pe intime legături stilistice între armele și ceramica deshumate acolo și între civilizațiile bronzului din Transilvania. Stratul VII al Troiei între 1000 și 700 î.e.n. ar fi stratul unei populații venite din nordul carpatin. Pe ruinele Ilionului mykenian, cîntat de Homer, pe ruinele cetății lui Hector și Andromache ar fi stat, așadar, înălțînd noi zidiri, făurari din Transilvania și olari getici ! Îmi place să visez la o asemenea posibilitate, să mă gîndesc că am fost la Troia, în această vatră legendară de eroi, mai înainte chiar de a fi noi înșine. După cum tot atunci strămoșii noștri au fost un element din plămada etnică a Greciei, de vreme ce migrația doriană ar fi pornit poate de prin Banat — credea V. Gordon Childe — ori poate chiar mai de la est, adaugă alții, din Oltenia și Muntenia. Astea sînt titluri care obligă. În astfel de străvechi interferențe se ivesc anticipări ale vocației noastre : destinul pămîntului nostru este acela al unei sinteze istorice pline de echilibru și vitalitate. Țăranul de la Dunăre, înțelept, deschis și meșter la vorbă, n-a fost o simplă plăsmuire a fabulistului. Detaliu într-un fel premonitoriu — una din cele mai frumoase piese ale artei noastre primitive — este o figurină care a meritat să fie numită „gînditorul“. Cît despre sătenii unei epoci mult mai noi, cei care s-au rostit la 1848 în Comisia proprietății, Michelet îi lăuda în astfel de termeni categorici : „Acești țărani de la Dunăre s-au arătat cu mult mai siguri de dreptatea și chiar de elocvența lor decît Țăranul din poezie. Îndrăznesc să spun că poate în nici o țară nu s-ar fi găsit în acest grad, la locuitorii satelor, o asemenea nobilă sevă primitivă, o asemenea vigoare de bun-simț antic și în același timp logica dreaptă, pătrunzătoare și fără replică, despre care modernii își închipuie că le aparține.“

Trebuie să avem mîndria de a fi meritat astfel de elogii. Pe trunchiul acesta străvechi s-a înălțat — frumoasă culminație — lupta comuniștilor, care ne-a făurit prezen-



Scanned with OKEN Scanner

tul. Trăim acum o zi radioasă, în sărbătoarea de la 8 Mai se concentrează toată istoria noastră. Nu s-a pierdut nimic din ceea ce a fost ambiție și încordare dreaptă, de-a lungul acestei istorii. Povestind arestarea revoluționarilor în 1848 de către turci și transportul lor pe Dunăre, Michelet — pentru a mai cita o dată scrisul său de jăratec — vorbea despre „arca sfîntă a naufragiului unui popor". Cu toate acestea, furtunile istoriei n-au putut îneca tezaurul speranțelor și îndrăznelilor noastre. Istoria ne-a fost adesea potrivnică. N-am boicotat-o, cum s-a spus : am asumat-o, în ființa noastră, fără emfază, cu bun-simț, dar și cu hotărîre calmă. „România noastră va exista !" exclamau patruzecioptiștii : România există azi, triumfător constructivă, prin eroismul revoluționar al muncitorilor, care au înființat unul dintre primele partide social-democratice ale Europei, care au refăcut mișcarea socialistă, după trădarea „generoșilor", care au organizat greva generală din 1920, și au votat, în 1921, în ciuda baionetelor, crearea Partidului care e astăzi mîndria țării noastre. Speranța și tăria lor au sfidat temnițele și plutonul de execuție. În lupta ilegală, oamenii au atins nu o dată sublimul : direct și firesc, uneori fără să știe. Trăind în preajma morții, tot ce era în suflete accident, podoabă de prisos, se spulbera, și caracterele veritabile lăsau să se audă fără efort sunetul lor de bronz. Această experiență de mare semnificație conține în ea făgăduința unor opere adînc vibrante. Scriitorii noștri ne datorează asemenea opere, de mare nivel artistic. Ar trebui nu să poetizăm — evocarea ilegalității se împacă bine cu descripția oricît de aspră —, dar să căutăm mereu un regim sufletesc de ardere înaltă.

La noi a fost una din cele mai dure ilegalități. Henri Barbusse, care ne-a vizitat țara în 1925, cu prilejul unei anchete internaționale, și a denunțat cu indignare arbitrarul polițienesc din Balcanii acelei epoci, declara atunci : „Poate că dacă n-aș fi fost revoluționar, aș fi devenit totuși după întoarcerea din acel haos tragic pe care-l reprezintă Sudul Europei". El înfățișa, în dureroasa lor realitate, mijloacele de tortură folosite de călăi, ori grozăvia lanțurilor din închisori : „o fiară care te-a apucat, pe care



Scanned with OKEN Scanner

o tîrîi după tine cînd abia te poți mișca", un monstru negru, de verigi, „înfășurat pe oasele tale". Și în aceste condiții, totuși, în cele mai disperate momente, Partidul veghea asupra țării și a destinelor ei, adresîndu-i-se cu gravă clarviziune : „Popor român — spune un manifest de la 1 Mai 1944 — salvează-te de la catastrofă !..."

În auzul Europei, România a spus încă în 1933 un „Nu !" semnificativ fascismului. Anii noștri de amplă construcție socialistă au crescut din aceste neuitate tradiții ; fără trufie, dar cu anvergură a gîndirii, afirmînd tot mai mult o matură îndrăzneală a concepției. Există momente cînd un popor intră în avanscena istoriei, cînd nevoi ale lumii întregi le exprimă mai acut un neam sau altul de pe fața pămîntului. Trebuie să fii oricînd la înălțimea unor asemenea nevoi, fără complexe de provincialism jenat. Am văzut muzee care transformă specificul într-un pitoresc prăfuit : La Arles, într-un muzeu al tradițiilor regionale, unde călăuzele purtau șorțuri de arleziene, totul se înfățișa țeapăn, în stilul unor diorame penibile — micul dejun, de pildă, al unei cucoane —, tablouri gîndite mic-burghez, de un anecdotism îmbîcsit. Dimpotrivă, specificul este și trebuie să fie mereu, pentru noi, îndemn epic, îndemn la gîndire generoasă, la cugetare amplă. A fi specific — ne-au învățat Brâncuși, Enescu, Blaga ori Arghezi — înseamnă a răspunde cu ireductibilă originalitate unor mari probleme ale secolului. Înseamnă a face istorie în spirit larg, nu importînd snob noutățile, ori temporizînd temători rezolvarea unor probleme ale vremii de azi. Se vorbește uneori despre „micromonografii" ori alte microproducții. Dar nu există *micro* în cultură, acolo unde este fervoare autentică, dimensiunile nu au importanță. S-a spus despre Titulescu, strălucitorul ambasador al păcii, că făcea pentru România o politică de mare putere, rămînînd perfect realist, fidel condiției noastre exacte. Viața de azi, condițiile elaborate de Partid sînt cadrul pentru o mare încordare creatoare, pentru o mare sinteză. Prin determinarea sa geografică și istorică, civilizația noastră are vocația unei asemenea sinteze.



Scanned with OKEN Scanner

„Nasc și la noi monumente !“ îi plăcea să exclame lui G. Călinescu. L-am auzit, în ultimii ani, spunînd deseori că de aici, de pe coordonatele noastre, sîntem mai structural aproape — decît alte țări de ilustră cultură — de marile sensuri ale clasicismului ; de plenitudinea lui rațională. Spre aceasta trebuie să ne silim, spre a da civilizației noastre socialiste înțelesul unei mari culminații, de o vitalitate solară.

*1966*

Scanned with OKEN Scanner

Cei 40 de ani de existență pe care-i numără astăzi Partidul nu-s numai 40 de ani de luptă pentru bunăstarea și libertatea poporului ; sînt, de asemeni, un itinerar prețios de cultură și de creație. Un drum de cultură, fiindcă de-a lungul lui, a acestor patru decenii de activitate, Partidul a dăruit tot mai multor oameni conștiința acută a realităților, văzute mai limpede, mai viu, din perspectiva învățăturii și a luptei sale. Ochii — cum scria Sahia în 1932 — își măresc lumina scăpărînd de revoltă. Revolta nobilă împotriva vechiului — lupta tenace a Partidului — a mărit lumina din ochii tot mai multor cărturari, le-a deschis orizonturi nebănuite. Efortul desfășurat, timp de decenii, de Partid, pentru a asigura maselor populare o existență mai bună, a fost și efortul spre o conștiință mai cuprinzătoare, destoinică să înțeleagă prompt realitățile. Sub acest semn au stat și nenumăratele acțiuni larg democratice inițiate de Partid, în anii grei cînd avea de înfruntat ilegalitatea și ofensiva violentă a fascismului. În lupta pentru pace, de pildă, pentru împiedicarea războiului imperialist — pe care a condus-o în acei ani Partidul —, am găsit rostindu-se clar asemenea active, bogate înțelesuri. Într-un apel, pe care l-am citit într-un ziar de sub îndrumarea Partidului, *Ecoul* din Iași (nr. 6, 1934), se pot afla astfel de rînduri : „Și oare ce înseamnă pacea decît continuarea pe drumul creației, smulgerea din haosul în care trăim, găsirea formelor de organizare care să ducă



Scanned with OKEN Scanner

omenirea mereu înainte ? Pacea înseamnă deci *conștiința despre toate realitățile sociale, politice, economice și culturale*" (subl. ns). În publicațiile apărute sub îndrumarea sa, în acțiunile pe care le-a condus, Partidul Comunist a promovat și a făurit tipul unui intelectual nou, care-și merită numele : care înțelege, pentru că luptă.

Acest intelectual se împărtășește din noblețea faptei ; a faptei lucide, ieșită din priceperea necesității istorice, nu din nevoia unei cheltuiri spectaculoase de energie. „Eroismul său se definește prin aceea că nu minte, nu se minte și nu se dezminte". O asemenea pregnantă formulare — pe care Ion Călugăru o inserase într-un articol din 1937, din *Reporter*, unde-l evoca pe Sahia — prinde ceva din luciditatea fierbinte spre care Partidul îi înalță pe intelectualii devotați progresului. La școala luptei comuniste, ei au învățat eroismul care nu se minte pe sine, care nu se leagănă cu iluzii zadarnice privitoare la condiția intelectualului în capitalism. Revistele militînd pentru ideologia Partidului au înfățișat nu o dată soarta mizeră hărăzită cărturarului de regimul burghezo-moșieresc : destinul studențimii, din care oligarhia ținea să recruteze o clientelă nedemnă, pe care o sustrăgea preocupărilor culturale, ca s-o prefacă într-o plebe huliganică. „Să nu mai fim umiliți", sfîrșea un articol apărut în 1926, într-o revistă progresistă a studenților, *Ideea universitară*. Cum aveau dreptul să spună și învățătorii, neplătiți cu lunile în 1931, puși într-o situație insuportabilă, pe care oficialitatea căuta s-o rezolve prin jalnice paleative, prin „transformarea învățătorului în vînzător de tutun și de cărți poștale". Vorbele citate sînt dintr-o revistă de orientare comunistă, apărută în 1931, și s-ar putea aduce mărturii din nu știu cîte alte publicații conduse de Partid, fiindcă toate au sesizat cu durere mizeria tot mai apăsată pe care regimul burghez o destina păturilor largi ale intelectualității. Mizeria fără nimb romantic, mizeria șomajului la care le condamna tot mai des regimul burghez în decadență. Acestuia — citez din *Bluze albastre* (1932) — „baioneta jandarmului și pîndărețul agent secret îi sînt mai necesari" decît luminătorii maselor. Prin condiția lui efec-



Scanned with OKEN Scanner

tivă de viață, intelectualul se apropia tot mai mult de proletar, în unitatea sărăciei și a exploatării. Era un proces pe care periodicele îndrumate de Partid l-au semnalat. Ele arătau că intelectualii se află purtați, prin însăși condiția lor economică, spre clasa muncitoare ; spre „singura care nu-i va înșela", cum scria în 1934 Miron Radu Paraschivescu *(Umanitatea,* 28 octombrie).

Pentru că această clasă — și partidul ei revoluționar — au, ca nici o altă clasă din secolul nostru, puterea de a crede în cărturar, în artist și în mesajul lui : puterea de a înfăptui acest mesaj. Redactorilor de la *Bluze albastre* un grup de lucrători le cerea în 1932 „să nu mai piardă timpul în discuții cu scriitorii simbriași ai burgheziei. Vă înjură ? Încredeți-vă în noi..." Drumul mare al veacului nostru este acela ales de artiștii care se încred în clasa muncitoare, în poporul muncitor. „Era imposibil de separat literatura și arta de proletariat, cum e imposibil de separat floarea de fructul pe care-l naște" — citim încă în 1920, în *Lupta de clasă,* în cuprinsul unui manifest lansat de Biroul Internațional al Culturii Proletare. Nu se puteau separa valorile culturale de soarta muncitorimii, cînd delegații acesteia la Congresul I al P.C.R., ținuți în arest la Văcărești, găseau totuși putere să organizeze, după 11 zile de greva foamei, lecții de limbă și literatură ! Cînd comuniștii închiși la Doftana știau să transforme temnița într-o universitate de luptă și de înțelegere marxist-leninistă a lumii ! Cînd acești comuniști își făceau o datorie din a recita, în închisoare, versurile lui Eminescu ! În reviste îndrumate de Partid a fost discutată, pentru întîia oară la noi, opera unor mari artiști ai secolului, precum Käthe Kollwitz și Diego Rivera. Într-o revistă a tineretului muncitor, am citit acest strigăt luminos, energic rostit : „Vrem cultură !" Asta în 1922, în anii cînd intelectualii burghezi își îngăduiau trista frivolitate de a publica — așa cum a făcut Papini — texte intitulate *Să închidem școlile !* Masele muncitoare, care au arătat totdeauna o sete reală de cultură, sînt azi publicul cel mai credincios, cel mai vast, pe care l-au avut vreodată cărtu-



Scanned with OKEN Scanner

rarii de la noi. Pentru a le fi dăruit un astfel de public, Partidului i se cuvine întreg devotamentul intelectualilor.

După cum i se cuvine o recunoștință nesfîrșită pentru că le-a insuflat creatorilor optimismul, încrederea solidă în viață și în inteligență. În secolul în care ideologi sumbri profetizau crepusculul civilizației, marxismul a arătat că temeiurile omului de a crede în progres sînt inepuizabile. *Era nouă*, revista de sinteză culturală scoasă în 1936 sub îndrumarea Partidului, lămurea pe îndelete chestiunea așa-zisei crize a științei, arătînd că nici un abandon fatal nu amenință cunoașterea omului ; dacă există o criză, ea este proprie acelei științe care se ferește de dialectică ; nu e amenințată de stagnare și ineficiență decît acea știință care, de frica realităților sociale, refuză să gîndească, limitîndu-se la un empirism plat. La *Era nouă*, problemele de riguroasă știință economică au fost abordate într-o perspectivă mai larg culturală. Iar progresul tehnic era privit, în revistele Partidului, dintr-un unghi vast social, dincolo de simpla schimbare mașinistă. Visînd o eliberare întreagă a condiției lucrătorului, un intelectual călăuzit de Partid, V. Iliu nota — în *Dacia nouă* din 1938 — această frumoasă formulare : „Progresul este tehnica convertită în demnitate". Tehnica de infailibilă precizie, pe care o seamă de articole din *Reporter*, din 1937, o recomandau artistului revoluționar, pentru ca mesajul său să-și dobîndească întreaga eficiență. Ne trebuie — scria M. R. Paraschivescu — „unealta cea mai ascuțită și mai perfecționată, împerecherea cea mai nouă și mai neașteptată a cuvintelor, a culorii, a liniei". Lupta pentru măiestrie artistică, spre care Partidul i-a îndemnat stăruitor pe artiști, după 23 August, își găsește astfel expresie și în revistele mai vechi, din anii grei cînd trebuia ținut piept fascismului. Astăzi, încordarea spre măiestrie, spre calitatea tot mai înaltă, este răspunsul cel mai elocvent pe care artistul îl poate aduce solicitudinii Partidului.

În acest spirit, în spiritul acestei năzuințe, au sărbătorit cei mai buni creatori de la noi Partidul, care a acordat culturii, pas cu pas, o îndrumare multilaterală și vastă, iscînd energii fără număr, deschizînd drum spre noto-



Scanned with OKEN Scanner

rietate internațională realizărilor noastre de cultură. Partidul, care îi învață pe artiști să se ferească de îngîmfare, care-i previne cu înțelepciune asupra pericolului pe care-l reprezintă „tot ce-l poate îndepărta pe artist de popor — spirit de castă, individualism, tendința de a făuri opere pentru uzul unui cerc îngust de aleși". Partidul, care-i ajută să prindă acut pulsul realităților, să stea cu urechea „pe inima țării" ; care le dă putința intelectualilor să se simtă părtași ai unei opere de grandioasă construcție.

*1961*



Scanned with OKEN Scanner

*„Atunci am văzut ce va să zică bucuria unui popor"*

Anul 1857. E un moment pe care românii îl trăiesc cu sentimentul net că stau în faţa unui pas hotărîtor. De la Divanurile ad-hoc se aşteaptă adoptarea unor rezoluţii care să arate fără umbră de îndoială ce viitor îşi doreşte poporul acesta, acum întîia oară consultat asupra soartei lui. „Să gîndim — spune Kogălniceanu în Divanul din Moldova — că astăzi este ziua cea mai mare din veacul nostru, *că astăzi nu numai scriem, dar facem istoria ţării noastre*". Istoria, ştim bine, o fac şi artiştii, cînd se pricep să ghicească gîndul mulţimilor şi să le conducă spre ţinte înalte. Iată, tot ce este conştiinţă înaintată în literatură s-a pronunţat răspicat pentru Unire: scriitorii cei mai iubiţi au devenit heralzi ai acestei mari aspiraţii naţionale. *Hora Unirii* a fost pusă pe muzică şi, „litografisită" — cum zice un anunţ al vremii —, se împarte unui public din ce în ce mai larg şi stă pe buzele tuturor patrioţilor. Dar n-a venit, oare, şi rîndul mînuitorilor de penel, să-şi mărturisească simpatia faţă de cauza Unirii ? „După poezie — scrie un ziar din 1857 — trebuie să vie pictura, ca să consacre opera sa sublimei idei." Rîndurile acestea le citim în cuprinsul prezentării entuziaste pe care jurnalul intitulat *Patria* o închina unui desen al lui Gheorghe Tattarescu. Reprezenta în chip alegoric Unirea Ţărilor Române şi era destinat unei intense răspîndiri : căci avea să fie curînd litografiat. Dar lucrarea lui Tattarescu nu constituia nicidecum un caz unic. Cîteva



Scanned with OKEN Scanner

luni mai tîrziu, în octombrie 1857, o nouă mărturie ne iese în întîmpinare, menită să dovedească prezența artei plastice în pregătirea marelui eveniment. Un tînăr care-și face ucenicia la Paris expune în țară un tablou despre Unire : destul de elocvent, se vede, pentru ca muza lui C. D. Aricescu să se simtă îndemnată a-l comenta în ziarul *Românul*. Poezia „dedicată la artistul Aman" — căci el e autorul tabloului — descrie personificările, îmbrăcate în „fotă și cu iie", pe care le imaginase pictorul : două fecioare, surori ; una blondă,

*Iar cealaltă smeadă, o față de foc plină,*
*O bravă Amazoană, și ochiul de vultur.*

Comentariul versificatorului ne interesează, cu atît mai mult cu cît tabloul nu s-a păstrat. Și ne interesează fiindcă, prin mijlocirea lui, ne putem mai lesne reprezenta eficiența și sensul mobilizator pe care le căpăta orice înfăptuire a plasticii călăuzită de gîndul Unirii. Devenea, precum tabloul tînărului Aman, prilejul unei exhortații, al unui strigăt încrezător. Ce dovadă mai bună, decît versurile cu care C. D. Aricescu încheie descripția sa :

*Din patru părți de lume ehoul răsuna :*
*Trăiască Rumănia ! Trăiască steaoa sa !*

Exaltată de condeiul scriitorului, opera penelului își sporea astfel puterea de convicție ; intervenea în deliberarea care ocupa națiunea întreagă. Anticipa actul de la 24 ianuarie 1859. Și dacă plastica încerca să fie astfel, exemplul îi venea tot de la literatură. În zilele alegerii de domn în Moldova, un poet, D. Dăscălescu, avea să-i urmărească, de la o zi la alta, pe deputați, cu avertismentele sale îngrijorate. Nerăbdător de a fi util, își așternea neliniștile în versuri care au circulat, probabil, pe foi volante printre deputați : aproape niște lozinci însoțind, în mers, lucrările adunării :

*Gînduri lăsați,*
*Răle curmați,*
*Votați, votați !*

Evident, mînuitorii pensulei, ori ai creionului litografic nu puteau, prin chiar specificul mijloacelor de care



Scanned with OKEN Scanner

dispunea arta lor, să năzuiască spre o asemenea operativitate. Și nici nu aveau încă supleţea trebuitoare, fiindcă plastica de spirit modern se înfăţișa la noi, atunci, mult mai firavă decît literatura. Lupta lor pentru Unire se folosea de limbajul unor convenţii care nu erau pe măsura unui conţinut nou. Să privim desenul litografiat al lui Tattarescu, de care a fost vorba mai sus. În primul-plan, un bătrîn stă lîngă o urnă, în poza clasică a „fluviilor" : e Dunărea. Două figuri, Moldova și Muntenia, amplu drapate și încoronate cu lauri, se ţin de braţ. Una din ele are în mînă un steag care se întinde, asemenea unui fond luminos, îndărătul celor două femei. Pe el citim „Unirea". Un înger le aduce o singură cunună, un leu și un vultur le stau în preajmă. Aparatul acesta alegoric nu împiedică totuși litografia lui Tattarescu să fie una din piesele cele mai izbutite care s-au executat în acea vreme la noi. Are nu știu ce plăcută catifelare în trecerile de la alb la negru, apoi femeile radioase, închipuind Ţările Române, vădesc în chipul lor fizic și în prestanţa lor o vagă amintire din anume figuri ale lui Ingres. Tonul sufletesc al lui Tattarescu este, cînd ocolește academismul plat, acela pe care-l poate avea un artist obișnuit cu modelele clasicismului : desenul său *Unirea*, această compoziţie prilejuită de un eveniment așteptat cu ardoare, în jurul căruia se ciocneau interese acute, pare de un calm visător.

Să nu ne mirăm prea mult. Desenele și picturile acestea închinate luptei pentru Unire n-au fost servite, cele mai multe, de resursele unor firi de artiști tumultuoase ori măcar energice ; n-au ieșit, întîmplător, din dispoziţia unor anume temperamente, ci s-au născut din imperativul unor conștiinţe civice. Un pictor căruia-i place să copieze pînzele lui Overbeck și să admire arta debilă, artificios elaborată, a prerafaeliţilor nemţi, este oare pregătit pentru a înfăţișa evenimente de anvergură istorică, de felul Unirii ? Totuși un astfel de artist, Petre Alexandrescu, a lucrat și dînsul o *Unire a Ţărilor Române*. Căci în faţa unui asemenea act istoric, măcar pentru o clipă, fiecăruia îi fulgera în minte înţelesul datoriei sale de artist. Și iată, să ne aducem acum aminte pagina mișcătoare, rămasă de la Vlahuţă, unde scriitorul l-a făcut pe marele Grigorescu să mărturisească emoţia trăită atunci, în zilele



Scanned with OKEN Scanner

chiar cînd s-a proclamat Unirea. Să-l auzim povestind cum s-a răsfrînt asupra sa entuziasmul succesului de la 24 ianuarie ; cum l-a prins în fierberea lui pe adolescentul care, pe atunci, meșterea zugrăveala cu sfinți a Agapiei : „Într-o dimineață ne vine vestea că s-a ales Cuza Domnitor în amîndouă capitalele. Am lăsat tot, am pus șeaua pe cal, și fuga la tîrg. Atunci am văzut eu ce va să zică bucuria unui popor. Cîntece, jocuri, chiote în toate părțile. Îți ieșeau oamenii în drum cu oala plină cu vin ; care cum se întîlneau luau vorba de Cuza, de Unire, se îmbrățișau și încingeau horă în mijlocul drumului. Și era un ger de crăpau pietrele. Da' unde mai sta cineva în casă ? Am văzut bătrîni care plîngeau de bucurie. Vr'o săptămînă n-am mai putut lucra. Trimiteam la tîrg de două ori pe zi după vești... Mi-aduc aminte că stam seara pînă tîrziu și făceam desenuri alegorice despre Unirea Principatelor."

Spectacolul bucuriei populare, la știrea izbînzilor pe care le cîștiga cauza unionistă, era în stare să alunge de pe șevalete abstracțiunea alegoriilor. Aman, care a fixat pe pînză *Proclamarea Unirii la București*, ne-a dat altă dată acel tablou, de ajuns de cunoscut, care se cheamă *Hora Unirii la Craiova*. O scenă pe care pictorul a cules-o din orașul copilăriei sale, din timpul, se pare, al manifestărilor voioase ce întovărășeau în 1857 lucrările Divanului Ad-Hoc. E noapte și în curtea luminată roșu cu facle, a Școlii Centrale, oamenii joacă în strigăte de „Vivat România Unită !" ; pe o pancartă mare, fixată pe zidul clădirii, distingem tocmai aceste cuvinte. O mulțime de tîrgoveți, militari, o căruță cu coviltir, și, într-un colț, dovadă despre sinceritatea cu care trăia clipa, pictorul s-a reprezentat pe sine, împreună cu familia. Factura lui Aman era străină de lărgimea efectelor monumentale ; dimpotrivă, se caracteriza prin notații mărunte, miniaturale. Dar imaginea aceasta are, în lumina ei nocturnă, mai mult sărbătoresc decît alegoriile solemne pe care le întîlnim curent în stampele vremii. Și nu ne putem împiedica, cînd trecem în revistă plastica unionistă, regretul că nu aflăm, de pildă, imaginea mulțimii care, la 24 ianuarie 1859, a forțat prin presiunea ei votul majorității reacționare din adunarea electivă a Munteniei ; acest popor simțim nevoia să ni-l reprezentăm altminteri decît în elogiul mitologizant în care C. D. Ari-



Scanned with OKEN Scanner

cescu îl asemuia cu „Un Joe imposant", „tăcut și desarmat", „dar grav ca și un rege", venit „ca să asiste la votul Adunării".

Este o sarcină a viitorului să umple aceste lacune ale iconografiei Unirii, să completeze ceea ce nu ne putuse da epoca patruzecioptistă. Să ne evoce, de pildă, demnitatea și frumusețea atitudinii cu care deputații pontași se înfățișaseră în Divanul Ad-Hoc al Moldovei ; acești țărani cu chipurile realmente impunătoare, pe care, sub o fotografie trimisă lui C. A. Rosetti, Kogălniceanu îi numise cu dragoste „talpa casei". Sărbătoarea de acum s-ar cuveni, de bună seamă, să prilejuiască artiștilor noi reconstituiri semnificative ale evenimentelor din 1859. Și nu mă gîndesc, spunînd aceasta, la o simplă ilustrare a momentelor și atmosferei Unirii — ci la opere în care să putem recunoaște emoția unei impresii autentice de artă. O stampă de demult, interpretată cu ochiul omului de astăzi, îl poate incita pe un artist inteligent spre o replică ingenios modernă. Nu-i vorba de o *cronică* tardivă a Unirii, e vorba să intuim valența înalt *epică* a acelor împrejurări, puterea lor de a iradia entuziasm, de a exprima năzuințele statornice ale poporului român. A fost un gest istoric care va vorbi nepieritor inimii noastre — înfrățirea stindardelor lui Ștefan cel Mare și Mihai Viteazul. Iar Cuza a fost un om care ar merita să apară, cu figura lui prietenoasă, în centrul unor fresce ample, fremătătoare de elan și în același timp familiare, asemenea cu frescele mexicane ale lui Diego Rivera ; în evocări pline de exuberanță populară, pline de bogăția unor detalii fermecătoare, unind ingenuitatea și fervoarea. În astfel de vaste, îndrăznețe evocări, am întîlni imagini noi ale lui Cuza, pe care să le putem adăuga portretelor de epocă, acelor litografii lucrate după desene de Henția, Stăncescu ori Szatmary. Și am afla, desigur, — în astfel de imagini contemporane — figura lui Kogălniceanu, acest amator priceput de artă, care a ghicit de la prima vedere talentul lui Grigorescu și l-a împins viguros înainte, trimițîndu-l la studii.

Căci să nu uităm un lucru : de anii domniei lui Cuza, de oamenii din preajma sa, printre care trebuie să-l citățm și pe Bolintineanu, susținător devotat al lui Aman,



Scanned with OKEN Scanner

se leagă un început organizat de viață plastică la noi. Atunci a luat ființă primul Salon de Artă din București. Atunci s-au înființat Școlile de Arte Frumoase și Pinacotecile din Capitală și din Iași. Și însăși ambianța Unirii, înseși problemele pe care le-a creat pregătirea ei au constituit un stimulent important al interesului pentru artele plastice în țara noastră. O dată cu tema scumpă poporului pe care o abordau, pictorii și desenatorii însuflețiți de idealul Unirii se impuneau opiniei publice, făceau dovada că sînt folositori ; că arta lor poate fi un instrument al progresului.

*1966*

Scanned with OKEN Scanner

Există, în atîtea din faptele trecutului, o frumusețe de poezie și de nimb eroic, pe care epoca noastră e gata s-o actualizeze cu fervoare. Pare curios, dar pentru jubileul său, un mare om de teatru contemporan ca Jean Louis Barrault a ales tocmai o piesă *istorică*, pe care o mai jucase în tinerețe, *Asediul Numanciei* de Cervantes. A trebuit să simplifice textul imens și să trateze piesa fără multă recuzită și fără scrupul exterior : alegoriile lui Cervantes — Foamea, Moartea etc. — au apărut adesea ca niște coșmare goyești. Dar piesa vorbea efectiv unei sensibilități moderne, destinul străvechi al ibericei Numantia — asediată de 80.000 de romani și înnebunită de foamete — se înfățișa cu o inedită elocvență tragică. Destinul unei cetăți care-și apără crunt libertatea, cu o mîndrie ireductibilă și disperată : ultimul supraviețuitor al asediului, aproape un copil, se aruncă și el de pe ziduri, pentru a nu-i lăsa lui Scipio onoarea triumfului. Există, într-adevăr, — îmi spuneam la acest spectacol — victorii care-l umilesc pe învingător, cîteodată învinșii sînt demni de un omagiu fără moarte, așa cum au fost și cei care s-au jertfit la Sarmisegetuza.

Astfel de sensuri vast umane — și poetice — merită în primul rînd puse în lumină, în evocările literaților. Pe Bălcescu însuși, Iorga — cu verbul lui inspirat — îl înfățișa ca pe un suflet din plămada eroică a acelor viteji de demult : „Și-a iubit țara fără cruțare de sine



Scanned with OKEN Scanner

și fără așteptare de răsplată, și-a iubit-o nebunește și eroic, cum se iubea altă dată în lumea veche, cînd învinsul se arunca în flăcările mistuind cetatea lui pierdută". Din acești mari învinși istoria a făcut niște biruitori în posteritate : figuri spre care să se îndrepte oricînd devotamentul amintirii noastre pline de recunoștință.

Mai mult decît reconstituirea muzeală a unui decor istoric, ne interesează, așa dar, să reaprindem flacăra unor înțelesuri acute, tulburătoare. Piesa lui Camil Petrescu, de exemplu, *Bălcescu* mi se pare mai pregnantă, mai fulgurant evocatoare decît romanul vast consacrat aceluiași erou. O valoroasă pictură, înfățișîndu-l pe Bălcescu printre tăbăcari — în mediul descris de Camil Petrescu —, obține un efect stringent, de străfulgerare dramatică, tocmai evitînd inventarul minuțios al ambianței și descripția amănunțită ; și izbutește astfel să atingă — e un amplu tablou, de Virgil Almășanu — o frumusețe tragică pe care o putem discuta într-un context de artă contemporană foarte nobil, în linia, de pildă, a picturii patetice practicate de un Rouault.

Este implicată, în discuția noastră, și chestiunea unui *cum*, nu numai a unui *ce*. Interesează, cu alte cuvinte, și eficacitatea artistică — din punctul de vedere al mijloacelor contemporane — pe care se cuvine s-o atingă aceste evocări istorice. E, totuși, o realitate că, după romantism, a avut loc o discreditare a ficțiunii istorice pe plan mondial, astfel încît marile descoperiri ale artei și literaturii, de-a lungul secolelor XIX și XX, s-au produs îndeobște în alte zone decît acelea ale inspirației istorice. Ceea ce-l face mare pe Flaubert nu este *Salammbô*, ci mai ales *Madame Bovary* și *Educația sentimentală*. Iar *Război și pace* e o admirabilă carte despre evenimente din trecut, dar e mai puțin „istoric" decît *Salammbô* : își pune esențialmente — vreau să spun — probleme de creație care nu-s numaidecît de tipul romanului istoric. În plastică, lucrurile se prezintă și mai flagrant. *Pictura de istorie* devenise o etalare goală de rețete academiste, mai pitorești sau mai terne ; marea creație a secolului XIX trebuie astfel să se definească polemic — la noi, ca și în alte țări — în opoziție fermă cu fastul complezent și literaturizant al picturii istorice, cu voga unor virtuoși ai platitu-



Scanned with OKEN Scanner

dinii birocratic minuțioase, de tipul lui Meissonier. Agonia ficțiunii istorice era așa de definitivă, încît un pictor de calitatea lui Manet nu izbutește nici el să dea sens plastic acestui domeniu, cînd îl abordează — în *Execuția lui Maximilian*. Trebuia o reevaluare adîncă a opticii artistice, trebuiau redescoperite surse virginale de lirism și de imaginație, pe care abilitatea academistă le obturase. Iată de ce figurile alegorice care ne dezgustă ca un clișeu, în operele ambițioase ale atîtor pictori de istorie — inutili pe cît de bombastici —, capătă, în schimb, legitimarea poeziei, la un pictor plin de fragedă prospețime, precum Henri Rousseau Vameșul. Într-un tablou al său, Libertatea zboară tradițional în văzduh și în centrul pînzei stă ingenuu leul alegoriilor, cu un aer de blîndă poveste, ca o mîță uriașă sau ca o licornă înțeleaptă.

Ce vreau să spun. prin aceste exemple ? Că evocarea istorică nu mai poate fi astăzi o *punere în scenă* abilă, mîndră de știința efectelor teatrale. Iată de ce socotesc semnificativă o experiență artistică de tipul frescelor școlii mexicane, în care evocarea istorică e plină de luxuriania unei adevărate germinații colective, în care eroii istoriei și marile evenimente revoluționare se împărtășesc cumva din anonimatul generos al Fabulei. Viața postumă, legendar postumă, a atîtor eroi — de exemplu, Alexandru Ioan Cuza — supraviețuirea lor, la modul folcloric, în conștiința maselor — Cuza e asimilat, în unele basme, cu Făt-Frumos — ar îngădui asemenea opere de vastă respirație, care cer un scriitor *erudit* nu în sensul fidelității exterioare față de cutare episod sau personaj, ci în sensul mai adînc, al captării acestor iradieri fabulos semnificative. Bineînțeles, aici — ca în orice alt domeniu artistic — e loc pentru o fecundă multiplicitate. Aragon — în *La Semaine Sainte* — împrospătează romanul istoric printr-o mînuire nouă a planurilor, printr-o aparentă contracție temporală, care, de fapt, răspunde unei deschideri vast analogice înspre prezent. Esențial este ca literatura noastră despre mari evenimente ale trecutului, precum Unirea, să fie pînă la capăt o *descoperire* fertilă, o anexare de noi orizonturi, umane și tehnic-artistice.

Pentru aceasta, ne trebuie o altă zestre decît acea frivolă „luciditate" — de care fac mulți caz — capabilă doar



Scanned with OKEN Scanner

să „demitizeze". O mare artă de evocare istorică răspunde nevoilor profunde, ale unei societăți organice — cum trebuie să fie aceea a noastră ; ea e chemată să genereze mari concretizări ale imaginației colective, să zămislească ființa radios coerentă a unor *simboluri* de viață națională și de intens revoluționarism. În acest sens, — oricît de modern rațională ar fi — această artă nu trebuie, cred, să mărunțească sarcastic istoria, ci mai degrabă s-o amplifice *mitologic*. Astfel, Unirea Țărilor Române — de la 1859 și 1918 — e o temă care exprimă simbolic, emblematic, o mare nevoie de coeziune morală, proprie societății noastre socialiste.

*1967*

Scanned with OKEN Scanner

Sînt sărbători ale istoriei, momentele cînd sceptrul regilor se sfarmă. În revoluțiile care au surpat tronuri, dragostea de libertate i-a făcut pe oameni mai mari, capabili de fapte pe care nu le poate uita viitorimea ; popoarele s-au înălțat în izbucniri de eroism exemplar, ele și-au afirmat strălucitor puterea, demnitatea. Poeții n-au greșit, cei care au scris, Victor Hugo, de pildă, că doborîrea regilor e încoronarea omului.

Să evocăm, la aniversarea de acum, pe marii noștri înaintași ; să ne amintim entuziasmul radios, îmbătător, din scrisoarea unde Bălcescu povestește revoluția lui Februarie 1848, cînd, la Paris, a pătruns cu mulțimea în palat și a smuls un petec din catifeaua tronului regal. Să evocăm cugetul lui curajos și pur, care visa rînduielile drepte ale unei „republici democratice". Vedea în aceasta cadrul politic pentru o operă de continuă desăvîrșire, de creștere a omului. Nu sînt, la noi, — cum pretindeau reacționarii — condiții pentru asemenea republică ? „Poporul nu e destul de luminat cu învățătura ?" „Dar tocmai pentru aceasta are trebuință de instituții libere, ca să se poată lumina". „Viața publică și slobodă este buna creștere și învățătura bărbaților, după cum școala este buna creștere și învățătura copiilor." Să n-așteptăm, așadar, îndemna Bălcescu ; sau — traducînd în termeni mai noi — să nu ne temem de sperietoarea „formelor fără fond". Poporul nostru — dovadă a făcut la 1848 — „poate prea bine trăi de



Scanned with OKEN Scanner

sineşi, fără stăpîni" ; republica efectiv democrată este menită tocmai să-i asigure acea dezvoltare frumoasă spre care îl cheamă aptitudinile sale.

Abia acum, în anii noştri, poporul român a găsit un astfel de climat, acum, în aceşti ani, ţara toată a devenit un nesfîrşit şantier al propăşirii şi o şcoală imensă. „Cine ştie carte are patru ochi", spune un proverb, pe care l-a însemnat Anton Pann. Aceasta a doua pereche de ochi este de fapt o disponibilitate sporită pentru înfăţişările culturii, pentru imaginile artei. Republica noastră a dăruit mulţimilor aceşti ochi noi, ea duce desculţii de altădată în incinta celei mai înalte culturi. În templul poeziei, bolţile au început să răsune de vuietul mulţimilor. Fiecare mare lăcaş cultural şi-a căpătat acum adevărata destinaţie, e ca o poartă deschisă generos spre viitor. După cum, cu o poartă, cu un sistem exaltant de porţi, seamănă orga colosală, de peste şapte mii de tuburi, ce se poate vedea la una din noile, admirabile săli de concert zidite în anii aceştia.

Arhitectură, cîntec, poezie şi arte. Muzele sînt cu noi, cu ziua de mîine a istoriei. Ele înseamnă cu versuri arzînde fruntea tiranilor şi a exploatării, ele stigmatizează amintirea unei monarhii de tristă faimă. „Care e cel mai bun bronz ?", l-a întrebat un tiran pe un filozof din vechime. „Acela din care e făcută statuia lui Harmodios şi Aristogiton", răspunse tăios filozoful. Cel mai bun bronz e cel care glorifică apărătorii republicii şi lupta contra asupririi.

În efervescenţa acestor lupte populare, în entuziasmul produs de proclamarea Republicii, s-au născut la noi opere de un elan minunat, *Ana Ipătescu,* de pildă, tabloul lui Ciucurencu ivit curînd după 1947 ; creaţie încălzită, în însuşi miezul ei, în plasma picturii, de flacăra unei cauze generoase. Artistul a simţit aici că răspundea unei chemări vaste ; el a dobîndit — căci e o cucerire a anilor noştri — sentimentul că execută o comandă nobil socială. Să ne gîndim, în contrast cu aceasta, la comenzile de care avură altă dată parte artişti ca Luchian, la episodul cu un ministru liberal, căruia pictorul îi împodobise casa, făcîndu-i panouri decorative. Dator cu un rest de bani şi solicitat să-i achite, excelenţa a răspuns printr-o grosolănie fără



Scanned with OKEN Scanner

margini ; i-a trimis pictorului, cum povestește Arghezi, o pereche de pantaloni uzați. Suficiența obraznică a lumii burgheze, meschinăria ei penibilă jigneau talentul și sensibilitatea. Ce putea aștepta un artist de la astfel de ființe cu suflet mic ? Cînd vin de la băi, se indigna Luchian, nu știu să povestească decît jalnice vulgarități, decît întîmplări stupide : „Unul să-ți vorbească de umbra unui nor cum trece peste o livadă, ori de un bob de rouă cum tremură într-un fir de iarbă.“ Acești moftangii, care nu erau în stare să vadă nimic, aveau pretenții grotești, nesăbuite. Această lume aducea creatorilor — cum spune trist Caragiale — „atîtea ș-atîtea ofense, mîhniri și amărăciuni“. Geniului și marilor talente pornite din popor, ea le oferea cel mult „o strîngere de mînă cu un deget, fricos la contactul plebeian“.

E bine să ne amintim de toate acestea, azi, cînd artistul lucrează pentru un public care știe să respecte sfințenia muncii, pentru oameni cu ochi proaspăt, cu sufletul întreg și drept. Socialismul cheamă energic acești oameni spre artă, le aduce expoziții de artă plastică, cu lucrări de calitate, în cămine culturale sătești. Țărănci cooperatiste pictează astăzi peisaje în ulei — le-am văzut într-o expoziție regională de amatori — mîna care a ținut sapa sau a muls, poate, vacile îndrăznește să apuce penelul ; și nu-i vine prea rău ! E o revoluție uimitoare, pătrunsă în straturile adînci ale sufletelor, acolo de unde izvorăsc speranțele cele mai caracteristice, atitudinile neașteptate și revelatoare. Marilor nedreptățiți ai trecutului, creatori în artă și știință, Republica noastră le-a dat, curînd după înființarea ei, o răsplată postumă, făcîndu-i post-mortem membri ai Academiei, care îi refuzase altă dată în chip nedemn sau îi ignorase total. Dar cea mai strălucită reparație morală ce li s-a adus e însăși difuziunea enormă a frumosului și a culturii, pe care o realizează vremea noastră socialistă.

Iată Muzeul de artă, muzeul nostru național, după care au năzuit generații întregi, în vremea cînd operele din Pinacoteca Statului se degradau purtate în localuri improprii. Decenii de-a rîndul, inițiativele unor patrioți inimoși fură zădărnicite de incuria autorităților. Tablouri de valoare achiziționate în Apus zăcură ani de zile în vamă, la Galați,



Scanned with OKEN Scanner

cînd au fost trimise în țară spre a forma un muzeu. Un obscurantism lamentabil, drapat în pretexte severe, făcu autoritatea să refuze cîteva colecții prețioase oferite țării. E adevărat, au fost acordate tot soiul de avantaje fiscale pentru averea unui colecționar ; era I. Kalinderu, omul Palatului și administrator al domeniilor regale, care cerea scutiri de taxe pe motiv că-și lăsa operele de artă statului. Însă la moartea lui statul n-a intrat în posesia colecției decît răscumpărînd-o de la moștenitori ! Muzeul cel mai amplu și mai bogat al țării este creația anilor noștri. El este al Republicii Socialiste România — cum îl arată și numele — nu doar pentru că e principalul muzeu al țării, dar pentru că s-a născut în regimul Republicii, datorită ei, nu mult timp după ce a fost instaurată. Localul său — cu cele peste patruzeci de noi săli, moderne și delicat somptuoase — vorbește peremptoriu despre condiția creată la noi artei.

Tot ce e măreț, de altminteri, generos și impunător, totul glorifică și amintește Republica ; în toate se cade să slăvim munca unui popor slobod de exploatare, condus de Partid spre memorabile izbînzi. Un front unit al generațiilor de artiști pășind laolaltă spre viitor, un climat de solicitudine încrezătoare față de tineri. Construcții nenumărate, figurînd concret, în ritmul lor susținut, înaintarea irezistibilă a socialismului. Aceste ziduri proaspete, pe tot întinsul țării, îmbată sufletul, îl poartă spre creația majoră, spre îndrăzneală și optimism. Un gravor a personificat Republica, așezîndu-i în mînă — ca în vechile fresce cu ctitori — Sala Palatului, cupola ei energic liniștită. Avîntul constructiv e semnul Republicii Socialiste România ; ea crește, pe cerul istoriei noastre, asemenea cu o cupolă uriașă, arcuindu-se peste elanurile unui popor liber.

*1962*

Scanned with OKEN Scanner

Colonialismul a interzis unor zeci de popoare putința de a participa la viața internațională, putința de a face *istorie*. Mulțimi enorme, sute de milioane de oameni, au fost ținute, cum scria Lenin, „în afara istoriei" ; considerate „doar ca un obiect al ei". Într-un sens, istoria nu devine pe deplin mondială decît prin moartea colonialismului.

Cînd s-a ivit acesta, la începutul timpilor moderni, orizontul geografic al Europei se deschidea magnific ; lumea se răsfrîngea fastuos ca o auroră în privirile însetate de vast și de nou. Colonialismul a profitat egoist de aceste elanuri, a întors către urît și atroce una din experiențele cele mai ambițioase ale civilizației : strădania omului de a străbate globul întreg, de a pătrunde temerar pretutindeni. Peste revelația marilor explorări geografice colonialismul a aruncat o umbră sinistră. Hărțile pe care le-a impus el ne învățau să gîndim arbitrar, mutilat, lumea. Nu se comunică bine prin lanțuri ; o nouă, mai adîncă descoperire a lumii are loc tocmai prin sfărîmarea lanțurilor coloniale.

E unul din semnele hotărîtoare ale veacului ; popoarele înrobite de colonialiști luptă să se elibereze și se așază astfel „în avanscena istoriei", cum prevedea Lenin în 1922, vorbind despre trezirea apropiată a Orientului. Astăzi, această uriașă „avanscenă" s-a deschis și mulțimilor Asiei, și se deschide tot mai larg popoarelor din coloniile



Scanned with OKEN Scanner

de pretutindeni. Trăim timpul unei revelații grandioase, precum aceea care a adăugat geografiei America ; este tot o întregire, mai profundă, a orizontului umanității ; o întregire masivă a istoriei, nu numai o corectare radicală a mapamondului.

În continente supuse altă dată de colonialiști dispretului statornic și interesat, ni se vestește, așadar, un univers de acțiune coerentă, o lume capabilă de aspirații ferme. Și la lumina categorică a acestei descoperiri, însuși trecutul capătă forme mai limpezi. Egiptul, știm, se află în Africa ; dar pînă nu demult istoria veche s-a scris ca și cum n-ar fi existat continentul african. Pentru majoritatea oamenilor de cultură, Egiptul aparținea istoriei, dar nu Africii. Cercetătorii artei, studiind creația desfășurată în Valea Nilului, au urmărit prelungirile ei în timp. S-au semnalat producțiile moderne care fac, s-ar zice, ecou unora din trăsăturile artei egiptene. André Lhote a subliniat aceasta — sînt „naturi moarte" în pictura hipogeelor, la care poți raporta invenții compoziționale ale unor mari contemporani, de pildă Braque. Dar s-a uitat prea des că această întîie mare civilizație n-a fost o insulă fără comunicare cu restul Africii ; că nu este destul s-o proiectăm pe dimensiunea timpului. Astăzi, la lumina luptei popoarelor africane, înțelegem mai bine cît de legitime sînt cercetările care leagă țara piramidelor de întreg continentul ; cercetările care restituie Africii Egiptul antic.

Au fost, pe teritoriul african, la mii de kilometri uneori de valea Nilului, manifestări de artă care se cer comparate cu operele Egiptului clasic. De pildă, unele din picturile rupestre, vechi de cîteva milenii, găsite în masivul saharian Hoggar ; aceste dansatoare, de la Haut-Mertoutek, întipărind pe stîncă un ritm prodigios ; ori acești doi arcași, cu trupul parcă șovăind în golul așteptării, al pîndei. Țara care „închide într-însa cele mai multe minuni", spunea Herodot despre Egipt. Africa toată — ne dăm azi seama din ce în ce mai clar — ascunde miracole care trebuiesc explorate. Așteaptă dezlegare enigma sutelor de cetăți din sud, precum Zimbaboué, din Rhodesia, cu ziduri granitice atingînd pînă la 5 metri lățime, ridi-



Scanned with OKEN Scanner

cate probabil între secolele V și XII, de negri ; cetăți abandonate, care te fac să bănuiești călătorii curajoase, nesfîrșite periple ; s-au scos la iveală acolo fragmente de porțelan chinezesc, din perioada Song. Și așteaptă, de asemenea, un răspuns întrebări de felul acelora pe care le-a iscat statuaria din Nigeria de miază-zi, de la Ife : capete africane de prin secolul XII, al căror stil te duce cu mintea spre idealul clasicismului european. A gîndi vreo relație între Grecia și lumea de la Sud de Sahara, din miezul Africii, ar fi părut altădată un sacrilegiu. Astăzi heleniști de primă mînă întrezăresc o asemenea relație.

Căci arta neagră e mai mult decît o curiozitate, bună pentru a stimula refugiul în instinct și fuga din zona sensurilor umaniste ale artei : așa cum li se mai înfățișează ea unor admiratori din Occident. Nu e destul să constați — ceea ce stă la îndemîna oricui — că negrii au mare aplecare către artă ; trebuie să pricepi că această spontană aplecare nu rămîne în limitele unei frenezii decorative, a unei simple atracții spre culoare și forme. O mască africană nu se reduce nicicum la condiția unei piese ornamentale. Rigoarea acestei arte proclamă un sens al lumii. Să privim statuetele de lemn, frecvente în Congo, în regiunea locuită de tribul Baluba, reprezentînd o femeie care întinde rugător o cupă : așa-numitele *Cerșetoare,* cum li se spune în manualele de artă. Este, în figura multora din ele, un accent de intensitate dureroasă, care ne face să gîndim la om, care ne introduce în destinul unui suflet. Printre alte moduri de a obține expresia, artistul african a practicat uneori și ceea ce tehnicienii esteticii numesc expresivitate psihologică.

Descoperirile operate în trecut vădesc rădăcinile tari din care crește în Africa arta. Însă jerba ei tumultuoasă de mîine n-o putem ghici decît îmbrățișînd realitatea amplă a prezentului ; acest prezent, în care popoarele asuprite de imperialiști își cuceresc pe rînd dreptul solid la libertate și la fericire. Din ce în ce mai mult, *Cerșetoarele* sculptate în lemn vor deveni simboluri ale unui trecut perimat ; regiunea Baluba este, de altminteri, aceea care astăzi se opune mai dîrz regimului de aservire. Africa nouă își va



Scanned with OKEN Scanner

rosti, de bună seamă, exuberant, pilduitor, bucuria vieții dezrobite de colonialism.

Bucurie de viață, plenitudine a trăirii, iată drepturi de care popoarele coloniale au fost jefuite tocmai în numele umanității și al spiritului filantropic. Sub paravanul unor Asociații științifice și al unor scopuri nobil dezinteresate, a pus mîna pe Congo regele Leopold al II-lea al Belgiei. A debutat prin această declarație de o ipocrizie tipică, pe care ar fi putut-o semna nu știu cîți dintre politicienii actuali ai colonialismului : „Subiectul care ne reunește astăzi, spunea el deschizînd în 1876 o conferință pretins geografică, este dintre acelea care merită în primul rînd să-i ocupe pe amicii umanității. A deschide civilizației singura parte a globului unde ea n-a pătruns încă, a străpunge tenebrele care învăluie populații întregi este, îndrăznesc să spun, o cruciadă demnă de acest secol de progres..." Ce a făcut mai departe acest campion al colonialismului, după ce a intrat în stăpînirea Congoului, se știe. Exercitînd o incredibilă, monstruoasă exploatare, „amicul umanității" conducea o „cruciadă a progresului" care avea drept instrument biciul din piele de hipopotam și se înfăptuia prin crunte expediții de pedepsire. Cît despre lumina purtată în tenebre, ea a fost așa de darnică, încît după aproape 80 de ani de guvernare colonială, în Congo s-au putut număra doar 14 inși cu studii superioare.

Nicăieri, de altfel, ca semne caracteristice ale stăpînirii coloniale nu s-au impus școlile. Ceea ce distinge un punct de pe glob ca aparținînd Imperiului britanic este prezența unui club și a unui teren de golf, scria odată Aldous Huxley : prezența, deci, a unor locuri de leneșă distracție pentru stăpîni, nu a unui lăcaș de cultură pentru indigeni. Și această constatare venea de la un contemplator sceptic, nu de la un adversar al colonialismului. La Bombay, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea — cum arată ghidurile — clădirile principale ale orașului s-au construit după inspirațiile cele mai eterogene : „gotic venețian", gotic francez, romanic, un amestec năzdrăvan de stiluri pastișate, producînd confuzie și dăunînd tradițiilor artistice ale Indiei. Dar acestea par păcate benigne, pe lîngă atîtea crime de care s-au făcut vinovați colonialiștii ;



Scanned with OKEN Scanner

pe lîngă masacrele încă proaspete din Kenya sau Congo. Sugrumarea unor tradiții naționale e mai puțin sfîșietoare, decît, de pildă, uciderea unor oameni în timp ce dansau copleșiți, într-o dăruire totală, cum s-a întîmplat uneori cu boșimanii, primitivi de mare înzestrare artistică, pe care ocupanții buri îi împușcau atunci cînd îi surprindeau în exaltarea unui dans faimos, jucat în clar de lună. La rechizitoriul colonialismului se vrea ascultată și vocea acuzatoare a frumuseții, nu numai aceea a dreptății.

La acest proces participă întreaga omenire. Fiindcă astăzi popoarele simt tot mai solidar marile cauze, în care e angajat viitorul noțiunii de om.

*1961*

Scanned with OKEN Scanner

# DA, ARTA ARE PATRIE! *

Nici o mirare dacă în operele pictorilor noștri revine adesea, ca o adevărată concreţiune de soare glorios, imaginea Recoltei ; imagine de plenitudine, emblemă simbolică pentru un anotimp fecund al istoriei. Acest anotimp, care a început în 1944, cînd România s-a liberat de fascism, a dăruit pictorilor noștri ambiția de a afirma un suflu mai vast, de a înfățișa viața cu o puternică amploare. De aici interesul și năzuința de a ataca îndrăzneț genul compoziției ; mîndria de a lua în mînă acest vast instrument de expresie, prea deseori părăsit de arta europeană din ultimul secol, ca un imens arc al lui Ulysse care ar înfricoșa. Nu o dată, din teama de literatură, arta modernă s-a voit decerebralizată, o estetică a senzorialului pur pretinzînd spiritului să renunțe la imperiul său asupra picturii. În numele unei legitime dorințe de specificitate, observa Malraux, „prea adesea, de mai bine de cincizeci de ani încoace, pictorii s-au pretat să vorbească despre pictura lor ca niște zugravi. Fără îndoială, e absurd să discuți despre pictură fără să vorbești despre culori ; dar cel puțin la fel de absurd este să discuți pictură vorbind numai despre culori". În fața unui atare legămînt de insignifianță — efect paradoxal al pasiunii pentru absolut — ne vin în minte, fără să vrem, meșterii mari de odinioară ; acești pictori, deprinși cu multiple probleme,

* Din textul *Peintres roumains*, tome II (1965), apărut la Paris (Publications Filmées d'Art et d'Histoire).

învățați cu proiectele vaste, țineau în aceeași mînă atît căutările de meșteșug, cît și puterile emoției. Fără vreun conservatorism zadarnic, la noi artiștii încearcă ispita unor asemenea desfășurări viguroase, în care subiectul să nu fie „literatură", în care tehnica să nu fie o tiranie.

...Poți suferi o influență nu în chip livresc, ci în cîmpul însuși al realității, fără a pierde din vedere exigențele categorice ale vieții. Despre aceasta, Van Gogh a spus ceva adevărat și simplu : „...Cînd ai încercat atent să-i descoperi pe maeștri, îi regăsești pe toți în anume momente în adîncul realității. Vreau să spun că vezi creațiile lor în realitatea însăși, pe măsură ce ochiul și sentimentul devin asemenea lor."

Dialectica artei vrea aceasta : cu cît mai mult artistul se reînnoiește, inteligent și acut, cu atît mai adînc se împărtășește din valorile ce alcătuiesc fondul ireductibil, de tradiție și sensibilitate, al unui popor. E sensul pe care-l degajă evoluția recentă a lui Ciucurencu. Acest pictor radios, de o modernitate din ce în ce mai tranșantă, ajunge tocmai astfel să înnoade legături neprevăzute și subtile cu arta unor mari precursori, precum Luchian și Pallady.

Pallady, de altminteri, a enunțat în acest fel sagace înțelesul tradiției — care nu înseamnă conformism laș, ci, dimpotrivă, respect penuru îndrăznelile deplin concludente : „Tradiția e tocmai șirul celor care au știut și au putut să meargă pînă la capăt, pînă la ceea ce alții n-au făcut decît să întrevadă". Asta nu înseamnă să treci dincolo de limitele proprii artei, inerente convenției artistice. Iată sensul exact al unora dintre reflexiunile lui Pallady, pictorul inteligent, căruia Matisse îi cerea sfat, permițîndu-i să-l sermoneze în scrisorile lui. Cînd artistul nostru se gîndea la niște tablouri care să fie „mai mult decît pictură", el nu era ispitit de o evadare în afara artei sale, de o complezență pentru vreo deviză de *antipictură*, după moda suprarealiștilor, a lui Francis Picabia ; dimpotrivă, el voia să atingă zenitul pur al expresiei picturale



Scanned with OKEN Scanner

...O altă dominantă a artei românești, temei de fidelitate față de noi înșine : privilegiul de preț care este darul culorii și al irezistibilei ei alchimii. Apreciat chiar după media talentelor, cromatismul picturii noastre se vădește de o calitate care nu se poate nega. Asta a fost tradiția cea mai caracteristică a dezvoltării noastre : fără mohorîtă austeritate, bizuindu-se pe un colorism vibrant și cald. „Nous sommes ici en plein terroir de peintres", spunea Henri Focillon, fericit să descopere România. Iată de ce voința de sărăcire cerebrală și pictura aproape monocromă a cubismului n-au găsit teren larg la noi. Această vocație a culorii nu s-a dezmințit la nici unul din pictorii noștri reprezentativi. Nu-s în firea românului pedantele paradoxe janseniste de tipul lui Van Doesburg sau Mondrian, care pretindeau pictorilor să „poarte în ei gama culorilor nu ca un tezaur, ci ca o cruce". Oricît de rațională se arată cîteodată, pictura noastră refuză să-și piardă legăturile ei vitale, să se „denaturalizeze", pentru a semăna cu o albă și rece chirurgie, în care penelul ar deveni „un instrument de operație, pătrat și dur" — cum preconiza Doesburg. Se înțelege, nu-i vorba de loc să ne mulțumim doar cu exuberanța cromatică. Alături de mari pictori ai clarității, am avut un maestru modern al negrului, Petrașcu. Nu-i vorba de uniformitate cromatică, tonul grav al violoncelului e binevenit ca și timbrul acid al flautului ; dar sîntem în drept să dorim totdeauna ca pictura să nu devină ternă, cum s-a întîmplat cu unele tablouri în jurul anului '50. Problema este să decantăm neîncetat culoarea, să-i dăm o viață concentrată și pregnantă, făcînd din ea un cîntec energic și profund, pe măsura unei lumi întinerite. Nu e de loc surprinzător că s-a scris în străinătate cu prilejul unei răsunătoare expoziții Ciucurencu la Berlin ; „Ferice de țara ai cărei pictori exprimă atîta bucurie de viață !"

Bucuria culorii nu implică o voluptate facilă, o plată mulțumire de sine. Bogăția picturală, pe care e plăcut s-o discerni în atîtea interesante picturi — acelea ale lui Pacea, Almășanu, Codiță și alții — probează francheța unui meșteșug în același timp vehement și tenace, reve-



Scanned with OKEN Scanner

nirile pasionate ale artistului, o întreagă elaborare complexă. Pictorul păstrează parcă în palma sa urma obstacolelor pe care le-a apucat cu hotărîre ; opera ne face să simţim acea fertilă rezistenţă a realului, care stă la originea adevăratei plenitudini. Să înfrunţi astfel modelul, să-l provoci la luptă — cum spunea Rivera —, aceasta e calea pe care pictura cucereşte o vibrantă tensiune, depăşind surpriza truvaiurilor abile şi satisfacţiile precare ale ingeniozităţii. Pictori ca Pallady ne-au lăsat un frumos exemplu de disciplină interioară, în această luptă fără răgaz pe care o duce artistul spre a dărui figură limpede viselor sale. Cînd unii dintre pictori se grăbesc, totuşi, către soluţii mai puţin aspre, cînd le ajunge să se arate mai degrabă surprinzători decît creatori, adevăratul stil le scapă şi ei nu fac decît să *stilizeze*.

Există în prezent, în arta românească, o incontestabilă efervescenţă de eforturi, care se vestesc vii şi tinere. Şi de altminteri, inovaţia nu-i apanajul tinereţii ; ea deşteaptă frumuseţi imprevizibile în arta maeştrilor. Ea dobîndeşte un sens de nobilă eficacitate ori de cîte ori merge în adîncime, asemenea proceselor care, într-un organism, antrenează însăşi viaţa celulelor. Desigur, important e ceea ce ai găsit, nu simplul gest de a căuta. La noi, acest gest nu-i invocat cu superstiţia că el poate servi drept scuză comodă pentru orice. Nu-i o adevărată achiziţie aceea care se înfăptuieşte în paguba omenescului, jertfind autenticele valori emoţionale. Iată o înţelepciune care s-a afirmat ca o virtute de căpetenie în pictura noastră. Şi chiar un temperament discret, N. Dărăscu, pe care nu-l prindea alura unui apostol, s-a pronunţat astfel : „Arta este făcută în primul rînd de om şi în al doilea rînd de artist".

Căutările din care se ţese alcătuirea prezentului nostru fac un loc tot mai deslușit sugestiilor de originală sensibilitate ale folclorului. În ţara în care arta lui Brâncuşi şi-a împlîntat întîile rădăcini, pictura are de unde să extragă tinereţe primordială şi înţeleaptă simplitate. Sînt drumuri pe care ne aşteaptă o dezvoltare de organică şi revelatoare putere. Da, „arta are patrie", proclama unul



Scanned with OKEN Scanner

dintre înaintași, pictorul Șirato, dornic să pună în valoare vocația noastră specifică. În acest spirit dătător de imbolduri, artiștii români frecventează tot mai mult operele de căpetenie ale trecutului nostru, de pildă picturile moldovenești din veacul al XVI-lea, frescele pe care intemperiile nu le-au putut răzbi. „Nici o altă țară din lume nu oferă ceva asemănător", scria J. Strzygowski, ilustrul istoric de artă vienez. El a fost așa de entuziast față de aceste picturi, încît le-a comparat hotărît cu mozaicurile de la San Marco. Aceste opere de altădată pot fi subiect de meditații mereu actuale.

Fără a cădea în plată etnografie, din arta țărănească se desprind prețioase îndemnuri : acela, de pildă, de a regăsi în ulei strălucirea durabilă și proaspătă proprie smaltului de ceramică populară. Luchian o invidia și a știut uneori s-o atingă. Așezată pe asemenea solide temelii, pictura lui Dumitru Ghiață izbutește să fie familiară și solemnă totdeodată. Este funciar gravă, această pictură, care a stîrnit admirația lui Henri Focillon și care — pentru a folosi chiar termenii criticului — te reține prin „forța ei, prin inocenta ei autoritate, prin armonia ei francă". Altădată, ea avea un timbru de tristețe în peisajele în care dominau sobre acorduri de gri-brun. Pasărea n-ar îndrăzni să cînte în aceste peisaje unde bîntuie iarna, își imagina Tonitza în 1927. „Fluierul ei puțintel s-ar pierde vătuit, în imensitatea dezolantă a cîmpului, în hruba ulițelor moarte." Dar iată — într-o natură statică a lui D. Ghiață din ultimii ani — pasărea țesută pe un covor țărănesc își întinde aripa peste florile blînde dintr-o ulcică. Întîlnire simbolică, aș spune, între floarea bucuriilor noastre prezente și durata imemorială a speranțelor pe care le încorporează arta străvechi populară.

Această liniștită încredere nu e simplă naivitate. Întoarcerea la izvoare e mai complexă. Din ea se desprinde un echilibru care nu ocolește neprevăzutul. Cine ar putea să nu simtă farmecul irezistibil al picturilor noastre popusă lare pe sticlă ? Să nu fie cucerit de acest ton deopotrivă cordial și intens ? Compoziția lor, ingenuă și rafinată, culoarea nobilă, pe cît de vie, — te-ar duce cu gîndul la Matisse.



Scanned with OKEN Scanner

A pune în valoare aceste umile bogăţii nu înseamnă să te complaci în nişte comode alibiuri, să ignorezi aspra exigenţă a sintezelor moderne ; dimpotrivă, înseamnă să deschizi artei noastre un magnific viitor. Brâncuşi, artist inefabil şi fundamental, se adresează lumii întregi, pentru că are puterea să se scuture de orice individualism, să depăşească orgoliul subiectiv al creatorului individual, pentru a tinde spre condiţia sufletească a unui sublim anonimat şi a intra, astfel, în absolutul însuşi al naturii. E înţeleapta inocenţă, semn al geniului, care dă acestui creator un prestigiu tăcut, asemenea cu taina inalterabilă care înnobilează piatra atinsă de mîna lui. A ne apropia de folclor înseamnă să visăm opere care să ne reprezinte astfel în faţa lumii : nu cu prezumpţia unei mărunte ingeniozităţi personale, a unei abilităţi fezandate, ci cu un suflet virginal şi grav, ca acela al lui Brâncuşi. „Simplitatea nu e un scop în artă — spunea el —, dar ajungi la simplitate fără să vrei, apropiindu-te de sensul real al lucrurilor.“ Bogata simplitate care duce spre înţelesul profund al lucrurilor, iată ce trebuie să extragem din exemplul prodigios al artei populare.

Acest accent specific nu-i făcut să închidă pictura într-un cadru îngust naţional. Există fecunde întîlniri cu arta străină, care au tocmai darul de a ne descoperi mai bine pe noi înşine. Dacă un tînăr, Ion Pacea, cunoaşte Italia, el aduce de acolo o putere sporită de a încorpora sevele pămîntului nostru, de a pune în tablourile sale calmul plin şi ardent al tonurilor care împodobesc covoarele noastre populare. Efect neaşteptat, dar semnificativ, care nu-i singurul de acest fel.

...A purta în glorie solară sufletul poporului nostru, a-i dărui desfăşurarea visată multă vreme, acesta e legămîntul pe care epoca noastră ne îndeamnă să-l înfăptuim. Acum cîteva decenii, pictorul Tonitza scrisese pe reversul unuia dintre tablourile sale : „Poţi să te fereşti de o bătaie la şah, nejucîndu-l ; însă cum te poţi feri de a nu cădea învins în viaţă ?“ Tînăr, deci, el pornea în viaţă cu această dureroasă întrebare înfiptă în minte, ca şi atîţia alţi îna-



Scanned with OKEN Scanner

intaşi, copleşiţi sub tristeţea sfîşietoare a unui destin redutabil. Dar epoca noastră socialistă ne ajută să înfrîngem mai bine temerea şi angoasele. Ea a venit să demonstreze artistului că are temeiuri serioase de a se simţi solidar cu semenii, întru efort şi bucurie ; ea oferă creatorului acea plenitudine ce izvorăşte din acordul amplu cu oamenii. La întrebarea dezolantă pe care şi-o punea cîndva Tonitza, viaţa de la noi răspunde astăzi cu încredere curajoasă : ea ne dă speranţa şi puterea *să învingem*.

*1964*

Scanned with OKEN Scanner

# SUMAR


CRITICUL, UN OM DIN PUBLIC 5

Critică și sinteză 7
Critică și cultură 15
Cultură și eficacitate 21
Critică și francheţe 30
În jurul modalităţilor 35

OFENSIVA FRUMOSULUI 41

Cetatea și statuile 43
Cultura imaginilor 47
Ofensiva frumosului 50
Reabilitarea decorativului 55
Această virtute, lectura... 62
Arta pe băncile școlii 65
Acesta nu e Eminescu ! 70

POEZIA PLASTICII 73

Poezia plasticii 75
Jucăriile sînt triste 78
Ispita vidului 83
Între artă și tehnică 87
Anotimp alb 92




Scanned with OKEN Scanner

ÓCHII MIRIFICI 97

Un secol de artă românească 99
Continuitate și înnoire 110
Cu fața spre realitate 120
Tonitza 141
Calmul unui mare muncitor 147
Pictură și bucurie 156
Ochii mirifici 161

PIATRA CARE VISEAZĂ 163

Michelangelo 165
Gigantul și himerele sau despre Paciurea 171
Brâncuși :
Clasicul absolut al sculpturii 175
Anonimatul geniului 178
Cumințenia și îndrăzneala pământului 181
Marele «DA !» 186
Anatomie și natură 189
Fîntîni la Tivoli 196
Fantasticul vidului sau despre Giacometti 200
Romulus Ladea 204
Vida Geza 208
Monumental și inspirație : I. Vlad 211
Mitologia speranței 214
Anghel 217
Piatra care visează 220

DIALOG ÎNTRE ARTE 225

Dialog între arte 227
Poezia spațiului la Eschil 231
Arhitectură 237
Grădini și turnuri 244
Portretele lui Galaction 252
La un portret al lui Arghezi 257



Scanned with OKEN Scanner

DESTINE LITERARE 261

Destin și glorie 263
Veșnicie 267
La reeditarea lui Gherea 271
Criticul Ibrăileanu 276
G. Călinescu :
A ști cu eleganță 294
Portret în mers 296
Efigie 298
Pavel Dan 300
Al. A. Philippide 304
André Malraux sau Lupta cu îngerul 310
Albert Camus și *Ciuma* 325
„Prinții poeziei" și metodele plebiscitare 336

SENTIMENTUL ISTORIEI 341

Sentimentul istoriei 343
Un itinerar de cultură 349
Sub emblema Unirii 354
Simboluri de viață națională 360
Sărbători ale istoriei 364
A doua descoperire a lumii 368
Da, arta are patrie ! 373

Scanned with OKEN Scanner

*„A fost o vreme cînd, dintre arte, literatura dăruia gloria cea mai înaltă; și scriitorul se credea mandarin suprem și inamovibil în Imperiul delicat al artelor. Constituindu-se în emblemă exclusivă a culturii, condeiul se ținea nu o dată trufaș față de măiestriile plasticii și ale muzicii; se apleca spre ele cu aer protector, dacă nu le ignora cu suficiență. Acest egocentrism de breaslă, scriitoricesc, ne apare astăzi anacronic, opus mersului firesc al civilizației."*

*„A ne confrunta îndrăzneț, contestînd nonvalorile, nu este o insolență, ci o imperioasă datorie. Adevărul nu poate fi modest, el are elocvența lui, nețemătoare și obstinată. Păstrez gravat în minte ceea ce scria Marx: «Adevărul e tot atît de puțin modest ca și lumina»."*

*„Ceea ce dă sens major criticii este numai putința de a ieși dintr-o perspectivă îngustă, prea specială, bună doar pentru uzul confraților. Criticul e cu adevărat grav atunci cînd păstrează ceva din ingenuitatea cititorului."*

*„Există momente cînd un popor intră în avanscena istoriei, cînd nevoi ale lumii întregi le exprimă mai acut un neam sau altul de pe fața pămîntului. Trebuie să fii oricînd la înălțimea unor asemenea nevoi, fără complexe de provincialism jenat."*

*„Vorbim adeseori despre sinteză, și totuși mulți artiști o înțeleg ca pe un rezumat căznit, ca o abreviere goală, — caligrafie făcută din eliminări stereotipe. Dar nu există sinteză autentică fără emoția unei descoperiri, fără fervoarea care dă imaginilor unicitate de miracol. Ne trebuie sufletul unor descoperitori, care, atingînd lucrurile, să le facă să-și rostească singure numele — ca și cum ar fi așteptat din totdeauna clipa acestei deșteptări."*

Lei 10

Scanned with OKEN Scanner